anxa
85-B
8813

*Ulrich Middeldorf*

# COMMENT

# FAUT-IL ENCOURAGER

# LES ARTS

PAR

LOUIS VIARDOT

« L'art est un oiseau des bois, qui hait la cage et ne peut vivre qu'en liberté. »
PLATON.

PARIS
Ve JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1861

# AVANT-PROPOS

Le retour périodique des expositions ramène invariablement le retour de certaines questions qui se rattachent au passé et à l'avenir des beaux-arts. Telle est celle qui sert de titre à ce travail. Puisque le moment devient opportun, je demande la permission d'exposer ma pensée sur cet intéressant sujet. Elle n'est pas seulement instinctive; elle s'est fortifiée par les études et l'expérience. L'histoire entière des beaux-arts est d'accord avec elle, et, si je ne m'abuse, lui donne pleinement raison. Comme plusieurs des idées que je dois réunir, et plusieurs des faits que je dois invoquer à l'appui, se trouvent déjà dispersés dans les cinq volumes des *Musées de l'Europe*, l'on me pardonnera, n'ayant aucune raison de dire les mêmes

choses d'une autre manière, de prendre dans ce livre quelques citations. J'aurai soin seulement d'indiquer par des guillemets ces emprunts faits à moi-même.

# COMMENT

# FAUT-IL ENCOURAGER

# LES ARTS?

---

Lorsqu'on veut faire régner dans l'empire des arts les lois qui régissent les sociétés politiques; lorsqu'on prétend, par exemple, appliquer à cet empire les principes de la démocratie moderne, en affirmant que l'égalité devant la loi implique l'égalité des intelligences, et que tout homme qui a le droit d'être citoyen a le pouvoir d'être artiste, on commet une erreur fondamentale. On confond, dans notre nature, le sentiment du *bon* avec celui du *beau*. L'un est l'instinct du bien et du mal, du juste et de l'injuste ; il naît avec nous, il est la conscience même, et, comme tel, nécessaire à tous. L'autre est une certaine délicatesse de sensation et de jugement, qui vient à la longue dans le cours de la vie ; il se nomme le goût ; il est seulement utile à quelques-uns. « Le sentiment du *bon*, qui marque l'extrême supériorité de l'homme sur les animaux, qui l'élève à la connaissance de Dieu, de l'âme, de l'immortalité, de la justice et de la vertu, qui forme le commun fondement de toutes les sociétés, est un élément essentiel de notre nature, un don forcé de

la Providence ; sans lui, l'homme ne serait pas l'homme. Au contraire, le sentiment du *beau*, moins nécessaire, et pouvant être rare puisqu'il est superflu, est une acquisition de l'intelligence, lente, laborieuse, incertaine, et souvent refusée aux plus sincères efforts. L'un ne coûte, comme la noblesse, que la peine de naître ; l'autre exige, comme toute science acquise, une aptitude préalable, une sorte de révélation où souvent le hasard doit aider à la nature ; enfin du temps, de la réflexion, du travail d'esprit dans le loisir du corps.

Voilà pour la théorie. Veut-on demander à la pratique une preuve évidente et palpable de la grande distance qui sépare, dans l'esprit humain, la connaissance du bon de celle du beau ? Un jury de cour d'assises, bien qu'il prononce sur la liberté, la vie et l'honneur d'un accusé, se tire simplement au sort, tout citoyen étant capable d'apprécier, sur des témoignages et des débats, la vérité d'un fait et sa moralité. Mais on se garde bien de prendre dans la même liste, et par la même voie, le jury qui doit décerner le prix d'un concours. Il faut alors choisir parmi les plus spéciaux, les plus habiles, les plus autorisés.

« Mais d'ailleurs qu'est-il besoin de démontrer ce que dit à chacun sa propre expérience ? Parmi ces jurés habiles et spéciaux, quel est celui qui ne confesse avoir été d'abord, et longtemps, la dupe de son ignorance ? Quel est celui qui ne reconnaisse que le goût des arts, et plus encore le goût dans les

arts, ne lui sont venus qu'à la longue, après des rencontres heureuses et souvent fortuites, après des études soutenues, des comparaisons multipliées, un continuel exercice des facultés de voir, de comprendre, de sentir, de juger? Qui ne sait enfin, pour l'avoir appris sur soi-même, que, dans les arts, (sauf la musique peut-être, elle pénètre à l'insu même de ceux qui l'écoutent), les émotions viennent à la suite du raisonnement; que si le feu sacré s'allume au fond des âmes, c'est en quelque sorte au frottement prolongé des facultés de l'intelligence, et que la première condition de l'admiration sérieuse, c'est le savoir?

Ceux qui voudraient étendre libéralement à tous les hommes le sentiment du *beau* comme celui du *bon* essayent d'appuyer leur opinion sur un fait. Ils citent l'exemple d'Athènes, où, disent-ils, le concours pour les arts s'ouvrait sur la place publique, où tout le peuple formait l'aréopage. Cet exemple est trompeur, et repose également sur une confusion. « Sans faire valoir le génie particulier de la Grèce antique parmi les autres nations du monde, et du peuple athénien parmi les peuples de la Grèce, je ferai simplement remarquer que ce peuple d'Athènes, si petit par son territoire et sa population, si grand par ses œuvres et sa gloire, se composait d'environ cinquante mille citoyens libres, servis par quatre cent mille esclaves. Or, les esclaves étant chargés de tous les travaux manuels, et exerçant tous les métiers, rachetaient leurs maîtres du labeur corporel,

les faisaient hommes de loisir, les vouaient au culte exclusif de l'intelligence, comme tête d'un corps dont ils étaient les membres ágissants et soumis. Cette démocratie athénienne, si jalouse qu'elle fût de l'égalité absolue entre les citoyens, était donc une véritable aristocratie; et l'on conçoit fort bien que le jugement des œuvres d'art appartînt à la foule, lorsqu'elle se composait entièrement d'hommes si éclairés par l'éducation et l'expérience, qu'on pouvait, sans grand danger pour la république, distribuer au sort parmi eux tous les emplois et toutes les magistratures.... L'empire des arts, bien qu'il ne connaisse pas plus de frontières que la science, bien que, parlant aussi une langue universelle, il s'étende sur le monde entier, ne peut se gouverner que par une étroite oligarchie. En effet, comme on l'a dit justement, le bon goût est la partie exquise du bon sens. Je crois donc qu'en écoutant avec déférence les avis de ceux qui savent donner raison de leurs avis, on peut se dispenser d'accorder une grande attention aux jugements aveugles et tumultueux que prononce la multitude, et qui font tout au plus la vogue. Dans les arts, la voix publique est celle d'un fort petit nombre, mais intelligente, exercée et passionnée avec désintéressement. Celle-là seule donne aux vivants les récompenses de la réputation; celle-là seule donne aux morts l'immortalité de la gloire.

« Hâtons-nous d'ajouter que, si cette élite de connaisseurs a le privilége de la critique, il ne s'ensuit

pas que chacun de ses membres ait le don d'infaillibilité. Loin de là ; elle est comme cette démocratie aristocratique d'Athènes où chaque citoyen n'avait que son vote personnel, et ne pouvait dominer qu'à la condition de convaincre. Comme il n'y a qu'une autorité dans l'empire du bon, la conscience, il n'y a qu'une autorité dans l'empire du beau, le goût. Seulement la conscience parle à tous les hommes le même langage, tandis que le goût, au contraire, même le goût acquis et formé, est aussi multiple que les tempéraments, les passions et les idées. Il varie de pays à pays et d'époque à époque, dans chaque pays et chaque époque ; il varie d'homme à homme, et, dans chaque homme, d'âge en âge.

Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre?
Est-ce à la tienne à juger de la nôtre?

L'ours a raison. Donc, on a beau se faire un devoir de lire tous les livres, d'écouter tous les avis, de consulter des hommes qu'on tient pour plus habiles que soi, d'appuyer son propre jugement de jugements plus sûrs et plus considérables, il n'est permis à personne, dans la critique des arts où manque la règle absolue, de se croire une autorité ; on n'est qu'une opinion. »

Mais l'exemple d'Athènes serait bien choisi, en le circonscrivant à la démocratie aristocratique des citoyens libres, si l'on voulait citer celle des sociétés humaines qui a montré l'aptitude la plus géné-

rale et le goût le plus exquis dans la culture de tous les arts. « Athènes, dit parfaitement M. Du « Pays, est le plus bel épanouissement de l'esprit « humain. Tout le monde antique qui le précède, « l'Inde, l'Assyrie, la Phénicie, l'Égypte, forment « comme une sorte de moyen âge, pendant lequel « l'intelligence subit la loi inexorable du despo- « tisme et de la théocratie. Au-dessous du prince « et du prêtre il n'y a que des générations ano- « nymes, point d'individualité. Avec Athènes com- « mence pour l'humanité une ère de liberté, et la « liberté féconde le génie; et le génie se nomme; il « s'appelle Socrate, Platon, Aristote, Eschyle, So- « phocle, Hérodote, Démosthènes, Phidias. Ce sont « là dorénavant les éternels instituteurs des na- « tions; et quand l'Europe, envahie par les bar- « bares, les oubliera, elle tombera elle-même dans « la barbarie, et elle ne reviendra à la vie intellec- « tuelle qu'en retrouvant ces grandes clartés. Les « avoir perdues aura été le temps de sa mort; les « retrouver sera l'époque de sa renaissance. »

Il y a donc un intérêt souverain à rechercher comment les arts furent encouragés par le peuple d'Athènes, là où la chorégie (de χορος, *chœur*, et αγειν, *conduire*) fut une des plus hautes fonctions publiques, et ambitionnée par les plus riches citoyens des dix tribus. Certes, il devait donner à cet encouragement tous ses soins, tout son zèle, toute sa libéralité, car, pour lui, l'art était de toutes les industries la plus lucrative comme la plus noble,

car il trouvait dans les arts son utilité, son profit, sa fortune, en même temps que son éclat et sa gloire. « Comment l'Attique, dont le territoire étroit, rocailleux, presque stérile, n'avait ni champs de blé, ni prairies, ni bois, ni fer, ni chanvre, ni laine, ni cuir, ni troupeaux; qui achetait du dehors sa nourriture, sa boisson, ses vêtements, ses meubles, ses métaux, ses bois de construction, ses voiles, ses cordages, ses chevaux, ses esclaves; qui n'avait à livrer, en retour de tant de productions étrangères, que l'huile des arbres de Minerve, le miel de l'Hymète et le marbre du Pentelès, comment l'Attique, « partie décharnée du squelette du « monde, » ainsi que la nommait Platon, a-t-elle pu nourrir sur son sol infertile cette population de cinquante mille citoyens libres et de quatre cent mille esclaves? Comment s'est-elle donné une marine et une cavalerie? Comment a-t-elle assujetti les îles de l'Archipel, fondé de lointaines colonies, vaincu les hordes innombrables du roi de Perse, lutté contre Philippe, résisté à Sylla? C'est qu'à défaut d'agriculture, elle avait la haute industrie; c'est qu'elle possédait, en tous genres de belles choses, les meilleures manufactures de toute la Grèce, c'est-à-dire du monde connu. Et cette supériorité dans l'industrie, qui lui fit supplanter l'une après l'autre Égine, Sicyone, Rhodes et Corinthe, elle la devait à sa supériorité dans les arts. « La « Minerve colossale de Phidias, dit Émeric-David « (*de l'Influence de l'art du dessin sur la richesse*

« *des nations*), dont on aperçoit le panache du pro-
« montoire de Sunium, appelait les commerçants
« de tout l'univers dans les ateliers où se créaient
« les tableaux, les statues, les broderies, les vases,
« les casques, les cuirasses, dont le prix devait
« entretenir la richesse et la population de l'At-
« tique. »

« Périclès avait donc fait un bon calcul, en même temps qu'une belle œuvre, lorsqu'il dépensa, sous la direction supérieure de Phidias, jusqu'à quatre mille talents (vingt-deux millions de francs), trois fois le revenu total de la république, en travaux d'architecture, de sculpture et de peinture, et en récompenses aux artistes célèbres. Il assurait à sa patrie la puissance et la richesse par le moyen de la grandeur et de l'éclat. En effet, les produits de cette haute industrie qui s'appelait l'art, et de laquelle Athènes conquit le monopole, s'élevaient à une valeur qu'on ne leur croit plus de nos jours, qu'on ne leur soupçonne peut-être pas. S'il est vrai, comme le rapportent Plutarque et Pline, que Nicias refusa la somme énorme de soixante talents (324,000 fr.) qui lui fut offerte pour prix d'un de ses tableaux; que César paya quatre-vingts talents (432,000 fr.) les deux tableaux de Timomaque qu'il plaça dans le temple de Vénus Genitrix, et Tibère soixante mille sesterces l'*Archigalle* de Parrhasius; qu'un tableau d'Aristide, l'auteur du *Beau Bacchus*, fut vendu cent talents (540,000 fr.), et que la ville de Sicyone acquitta ses dettes en ven-

dant les tableaux qui étaient du domaine public; on sait, d'une autre part, que, sous les empereurs, dans cette Rome où les statues, au dire de Pline, étaient plus nombreuses que les habitants, où Néron en amena cinq cents *en bronze* du seul temple d'Apollon à Delphes, et du sol de laquelle on en avait déjà tiré, au temps de l'abbé Barthélemy, plus de soixante-dix mille; on sait, dis-je, qu'une statue en marbre, faite par un artiste médiocre, valait couramment douze mille francs de notre monnaie; on sait aussi que le *Diadumène* de Polyclète fut payé cent talents, et que le roi Attale offrit vainement aux habitants de Gnide d'acquitter toutes leurs dettes en échange de la *Vénus* du même statuaire. Quel prix auraient donc demandé les gens d'Argos pour leur *Junon* colossale, ceux d'Olympie pour leur *Jupiter*, ceux d'Athènes pour leurs trois *Minerves*, la Guerrière, la Lemnienne et la Poliade[1]?

C'était donc avec toute raison que les Grecs d'Athènes se montraient fiers de leurs grands artistes, vrais bienfaiteurs de la patrie, et qu'ils les comblaient de plus d'honneurs et de récompenses que jamais au-

1. « Il est sans doute inutile de faire observer que, dans les temps modernes, l'art n'a pas rendu moins de services à l'industrie que dans les temps anciens. Laissant à part la gravure sous ses diverses formes, car elle est un art elle-même, on peut citer, comme tributaires des arts du dessin, les tapisseries, les émaux, les bijoux, les poteries, les armures, les meubles, les étoffes, etc. »

cune autre nation des temps anciens ou modernes n'en inventa dans la même pensée de gratitude et de rémunération. « L'art des récompenses avait sa théorie, « dit Émeric-David (*Recherches sur l'art statuaire*), « et les honneurs accordés par les Athéniens étaient « gradués de telle sorte, que l'émulation ne s'arrê- « tait jamais.... Proclamation au théâtre du nom « de l'homme qu'on voulait honorer ; proclamation « dans les jeux publics ; couronne décernée par le « sénat ; couronne décernée par le peuple ; couronne « donnée à la fête des Panathénées ; portrait placé « dans un palais national ; portrait dans un temple ; « nourriture dans le Prytanée ; nourriture accordée « au père, aux enfants, aux descendants à perpé- « tuité ; statue sur une place publique ; statue dans » le Prytanée ; statue au temple de Delphes ; tom- » beau, jeux publics et périodiques célébrés sur le » tombeau [1]. »

1. D'ailleurs les caprices de la démocratie athénienne n'épargnèrent pas plus les grands artistes que les grands citoyens. Pas plus qu'Aristide le Juste, Phidias lui-même ne put échapper à l'ostracisme. Quelque Anytus (il se trouve des envieux parmi les artistes aussi bien que parmi les théologiens) accusa d'impiété le fils de Charmidès, comme en fut accusé plus tard le fils du sculpteur Sophronisque. Parce qu'il avait écrit son nom sous la sandale du Jupiter Olympien, Phidias fut banni de l'Attique, et trente ans avant que Socrate bût la ciguë, il mourait dans l'exil. Comment se plaindre, ou seulement s'étonner, après un tel exemple, que les peuples soient ingrats ?

Mais ces honneurs et ces récompenses, les Athéniens ne les accordaient qu'après les œuvres faites, après les services rendus. Jamais ils n'eurent la pensée de rendre accessible à tout venant cette ardue et périlleuse carrière des arts, réservée aux âmes d'élite ; et si, reconnaissant dès ses premiers essais celui qu'a fait artiste un souffle divin, ils louaient ses mérites et censuraient ses défauts, jamais ils n'imaginèrent de tendre, comme nous le faisons, une main trop secourable à ceux qui manient, en dépit de Minerve, la brosse du peintre ou le ciseau du statuaire.

Puisque les Athéniens nourrissaient dans le Prytanée l'artiste couronné, et non lui seul, mais ses parents, ses enfants, ses descendants à perpétuité, ils auraient pu facilement créer, dans quelque autre édifice public, des écoles de beaux-arts ouvertes à tous les jeunes citoyens de la république. Ils se gardèrent bien de commettre une telle faute, tout le temps, du moins, que durèrent la liberté et la grandeur de leur patrie. Jusqu'au règne des Antonins, époque d'un essai de reconnaissance que tentèrent, par l'imitation de l'art archaïque, les dominateurs de la Grèce asservie, et qui fut le signal de la décadence universelle, les Grecs n'eurent jamais d'écoles gratuites pour les arts du dessin, pas plus que pour l'éloquence et la philosophie. Ils pensèrent toujours que les leçons payées valent mieux que les leçons prises pour rien, parce que ceux qui se décident, ou qui décident leurs parents à les payer, sentent en

eux-mêmes qu'ils en sauront tirer parti, et qu'il faudra que le succès réponde au sacrifice; parce qu'une telle règle éloignait à coup sûr, non-seulement les inaptitudes évidentes, mais encore les fausses ou douteuses vocations. La coutume constante des Grecs, dit Vitruve, fut que les maîtres artistes ne donnaient de leçons qu'à leurs enfants, ou à ceux qu'ils jugeaient capables de devenir à leur tour des artistes maîtres. Ces leçons, même entre étrangers, établissaient comme une paternité et une filiation. Ainsi, lorsqu'on lit sur les inscriptions que nous ont conservées les œuvres de la statuaire grecque : *un tel*, *fils d'un tel*, il faut remarquer qu'entre le maître qui s'honorait de l'élève, et l'élève qui s'honorait du maître, il y avait un tel lien d'affection et de reconnaissance, que souvent l'élève appelait le maître son *père*. « De sorte, ajoute Pline, qu'on pouvait douter, quand un artiste joignait le nom de son père au sien propre, en signant une œuvre, si c'était le vrai père ou le maître qu'il désignait par ce nom sacré. »

Voilà, j'imagine, la vraie distinction qu'il faut faire; et les Grecs nous ont donné, sur la manière d'encourager l'art, un précepte aussi juste que, sur la manière de le cultiver, ils nous ont donné d'inimitables modèles. Certes, il faut combler d'honneurs les grands artistes, comme les grands orateurs et les grands écrivains, suivant l'esprit de la société et le sens qu'elle attache à ce mot d'honneurs. Il est juste que la gloire et même la fortune récompensent

les uns et les autres, qu'elles rendent témoignage de l'estime et de la reconnaissance des nations pour les citoyens d'élite qui en sont l'ornement. C'est devant ces honneurs rendus que peuvent s'éveiller de nobles émulations et se révéler des vocations heureuses. Mais ce qu'il est bon de faire *après*, est-il bon de le faire *avant?* Doit-on offrir aux jeunes gens, comme autant d'amorces presque toujours trompeuses, des avantages de tout genre qui les attirent, sans vocation véritable, dans une carrière qu'ils n'auraient pas choisie d'eux-mêmes, où la facilité des premiers pas et une sorte d'entêtement à ne pas reculer les retiendront désormais pour leur perte et presque leur honte? Faut-il enfin créer ou conserver des écoles gratuites, comme il y en a dans la plupart de nos villes, et des académies de pensionnaires, comme celle de Rome? Ici l'on me permettra de penser à la façon des Athéniens, et de réprouver toutes ces combinaisons factices qui, dans aucun temps ni dans aucune contrée, n'ont jamais produit que des résultats entièrement contraires à ceux qu'on s'était promis[1]. L'exemple des Grecs suffirait seul pour justifier cette opinion ; je n'aurais

1. Il va sans dire que je ne parle point ici des écoles de dessin purement élémentaires et destinées aux artisans. C'est l'art appliqué à l'industrie, comme la chimie ou la physique, et l'utilité de cette application est de toute évidence. Je parle des écoles qui ont la prétention de former de vrais artistes, cultivant les vrais beaux-arts. Nous reviendrons plus loin sur cette distinction nécessaire.

qu'à citer leur précepte, puis, en regard, à citer leurs œuvres. Mais pour que la démonstration soit complète et décisive, il faut l'étendre jusqu'à nous, à travers toutes les époques et tous les pays, où, depuis les Grecs, l'art fut cultivé avec un succès éclatant. C'est ce que je vais essayer.

Commençons par les Romains, bien qu'ils n'aient eu, et fort tard, la connaissance de l'art que par les ouvrages des Grecs,

> *Græcia capta ferum victorem cepit, et artes*
> *Intulit agresti Latio* (Horace),

et bien qu'à Rome même il n'y ait guère eu d'autres artistes que des artistes grecs, qui allaient, comme les grammairiens et les pédagogues, exercer là leur profession. Ainsi ce fut un peintre grec, Métrodore d'Athènes, qui vint exécuter à Rome, pour le triomphe de Paul-Émile, les tableaux qu'on portait à la suite du général vainqueur, et que Tite-Live appelle *simulacra pugnarum picta.*

Les Romains, il est vrai, défendaient la peinture aux esclaves comme pour l'honorer, mais ils dédaignaient de l'exercer eux-mêmes. Si le peintre Amulius a laissé quelque réputation, Pline a soin d'ajouter qu'il peignait sans quitter la toge (*pingebat semper togatus*), afin de ne pouvoir être confondu avec les étrangers, et de conserver, dans cet exercice subalterne, la dignité de citoyen romain; et si l'on trouve ensuite un certain Quintus-Pedius devenu peintre,

quoique fils de personnage consulaire, c'est qu'il était muet de naissance ; encore, pour que sa famille lui fît apprendre la peinture comme occupation d'agrément, fallut-il l'expresse permission d'Auguste. « Puis bientôt, dit Pline, Ludius inventa l'art charmant des décorations pour les murs des appartements, où il sema maisons de plaisance, portiques, arbrisseaux, bosquets, forêts, collines, étangs, fleuves, rivages, en un mot, tout ce que désire le caprice de chacun. » Puis enfin Pyreïcus se mit à peindre des boutiques de cordonniers et de barbiers, des provisions de cuisine, des chiens, des ânes, des caricatures à l'imitation de Ctésiloque, inventeur du burlesque chez les Grecs. Ainsi la peinture, perdant toute noblesse et tout caractère, fut décidément réduite au rôle de décoration d'intérieur, telle que nous la voyons dans ce qu'on nomme les fresques de Pompeï. Ce n'était pas à un art avili de la sorte, et qu'ils eussent eu honte de pratiquer eux-mêmes, que les Romains pouvaient prodiguer des encouragements publics.

Ils cultivérent avec plus de succès la sculpture, surtout le genre des statues-portraits (*statuæ iconicæ*, de εἰκὼν, image). L'usage en avait commencé dans la Grèce, lorsque les statuaires furent chargés d'éterniser le souvenir des athlètes vainqueurs aux jeux publics, et les Romains durent imiter en cela les Grecs, lorsqu'ils voulurent éterniser à leur tour les images des Césars déifiés, ou des femmes impudiques de leurs Césars, les Livie, les Julie, les Faus-

tine, ou des favoris de leurs Césars, comme l'Antinoüs d'Adrien, ou des riches patriciens qui comptaient des villes parmi leurs clients, comme les neuf Balbus trouvés dans les ruines d'Herculanum. Cependant, s'il fallait une preuve que la statuaire même, bien que plus et mieux cultivée, ne fut pas plus honorée à Rome que la peinture, il suffirait de rappeler que si les Romains, spoliateurs des temples de la Grèce, dont ils amoncelèrent les dépouilles dans leurs temples et leurs palais, prisaient libéralement les anciennes statues grecques; que s'ils tenaient en haute estime les noms de Phidias, d'Alcamène, de Scopas, de Praxitèle, de Polyclète, de Lysippe, de Myron, ils n'ont pas même pris soin de conserver les noms des sculpteurs contemporains qui dressaient sur leurs places publiques les images d'Auguste ou de Tibère, de Titus ou de Marc-Aurèle. La sculpture même n'était donc pour eux qu'un métier. Aussi voit-on Pétrone (celui que Néron appelait *arbiter elegantiarum*), lorsqu'il persifle les orateurs de son temps, se plaindre amèrement du sort de l'art, gâté par un style maigre, étroit, minutieux, et Quintilien faire une critique aussi fine que juste des artistes qui vivaient autour de lui, en disant qu'ils auraient mieux travaillé les ornements du Jupiter de Phidias que Phidias lui-même.

Sous les Antonins, d'Adrien à Marc-Aurèle, il y eut, après cette décadence, un puissant essai de régénération des arts. Soutenus, encouragés par ces em-

pereurs savants, philosophes, et bien intentionnés, comme dit Winckelmann, les artistes de cette heureuse époque tentèrent de ranimer l'art du présent par l'imitation du passé, et, pour cela, retournèrent jusqu'aux origines, jusqu'au style hiératique des Éginètes, des Étrusques, des Égyptiens. Écoutons ce que dit Winckelmann de leur tentative avortée.

« Les dieux et les héros avaient été représentés « sous toutes les attitudes possibles; la somme des « formes était pour ainsi dire épuisée : circons- « tance qui ouvrit la carrière de l'imitation. Comme « il semblait impossible de surpasser un Praxitèle « ou un Apelles, on s'efforcait de les égaler, et l'on « restait ainsi sous le joug de l'imitation. L'art eut « le même sort que la philosophie. Il y eut alors, « dans le premier comme dans la dernière, des « éclectiques qui, manquant de force et de génie « pour inventer, se bornèrent à rassembler plu- « sieurs beautés dispersées pour en former un beau « unique. Comme les éclectiques ne peuvent être « estimés que les copistes des philosophes, n'ayant « rien produit d'original, de même ceux qui sui- « virent la même méthode dans l'étude de l'art ne « furent que des imitateurs serviles qui ne produi- « sirent rien d'original et de parfait. Les extraits « que les éclectiques firent des ouvrages des anciens « furent cause que ceux-ci furent négligés et se « perdirent. Il en arriva autant aux ouvrages ori- « ginaux de l'art, qu'on négligea pour les copies « que les imitateurs en avaient faites, et où ils

« croyaient bonnement en avoir rassemblé les « beautés. »

Ainsi, malgré le louable essai des Antonins, malgré l'impulsion donnée aux artistes par ces sages assis sur le trône du monde, il n'y eut pas seulement nouvelle décadence de l'art, il y eut bientôt abandon complet, ruine et mort ; à ce point que l'on ne trouve, dans aucun musée public de l'Europe, aucune statue postérieure à celle, fort grossière, de l'empereur Maxime Pupien, qui fut massacré, en 236, par les gardes prétoriennes. Depuis lors, l'art antique n'a plus produit un seul ouvrage ayant le caractère que nous attachons à ce mot. Voilà quels succès eurent les encouragements donnés par les Antonins.

Franchissons à présent tout le Bas-Empire, où l'art ne trouve plus de refuge et n'offre plus de tradition que dans la mosaïque et l'orfévrerie, où les iconoclastes chrétiens commencent l'œuvre de destruction achevée par les sectateurs de l'islam, qui remettent en honneur l'antique loi d'Abraham et de Moïse. Franchissons aussi les longues ténèbres du moyen âge, et passons à l'admirable époque du réveil général de l'esprit humain qu'on nomme la Renaissance.

C'est en Italie, c'est à Florence d'abord, qu'il faut nous placer. Florence est bien l'Athènes moderne : toutes deux républiques, toutes deux populaires, agitées, pleines d'action et de vie débordante. L'une eut Homère et Pisistrate, l'autre Dante

et le vieux Cosme; l'une Périclès, l'autre les Médicis; l'une Thucydide et Aristote, l'autre Guicciardini et Machiavel; l'une Polygnote, Ictinus, Phidias, Apelles, l'autre Giotto, Brunelleschi, Léonard, Michel-Ange. Lorsqu'en 1294 Florence décrète l'érection de sa cathédrale, elle charge le podestat de la seigneurie « d'en tracer le plan avec la plus somp-« tueuse magnificence, de telle sorte que l'industrie « et le pouvoir des hommes n'inventent et n'entre-« prennent jamais rien de plus vaste et de plus beau, « attendu qu'on ne doit pas mettre la main aux ou-« vrages de la commune, à moins d'avoir le projet « de les faire correspondre à la grande âme que « composent les âmes de tous les citoyens unis « dans une seule et même volonté. »

Qui tient à cette époque lointaine ce magnifique langage ? Est-ce un prince dans sa cour ? Non, c'est tout simplement *la seigneurie*, la commune. Florence obéissait alors à sa constitution démocratique, appelée *Ordinamenti di giustizia*, et le premier de ses Médicis ne devait apparaître qu'un siècle et demi plus tard. Certes, le grand architecte Arnolfo di Lapo, qui commença l'érection de cette cathédrale si noblement votée, et Brunelleschi, dont la hardiesse inventive osa dresser un second temple dans les airs, ce fameux *duomo* qu'alla depuis imiter Michel-Ange à Rome, après lui avoir dit : « Adieu, ami, je vais faire ton pareil, mais non ton égal ! » — certes, Nicolas de Pise, lorsqu'il retrouvait dans les bas-reliefs d'un vieux sarcophage grec le style

de la statuaire antique, et qu'il parvenait à l'imiter ; — certes, le grand Giotto, ce petit pâtre du village de Vespignano, que Cimabuë rencontra dessinant ses chèvres sur le sable, et qui, pratiquant bientôt tous les arts, les répandit tous dans toute l'Italie ; — certes, ces illustres promoteurs de la Renaissance ne durent à nulle protection de l'autorité, à nul encouragement préventif, leur puissance de création et d'exemple. Comme le dit Vasari de Giotto, lorsqu'il salue en lui *l'inventeur de l'expression*, ce fut une révélation divine (*per dono di Dio*) qui les dota de leur génie.

Tous les grands artistes qui suivirent ceux-là, jusqu'au *siècle d'or*, sortirent aussi de l'ombre et de la foule par les seuls efforts de l'instinct naturel, de la volonté et du travail. Fra Angelico, caché dans son couvent ; Masaccio, fils d'un cordonnier ; Donatello, orphelin recueilli par la charité d'un voisin ; Andrea Verrocchio, qui de graveur se fit peintre, et ses deux grands disciples, le Pérugin, si pauvre en arrivant de l'Ombrie qu'il couchait dans un coffre, et Léonard, fils naturel d'un notaire de Vinci ; enfin Andrea del Sarto, fils d'un tailleur, ne reçurent ni secours ni encouragement d'aucune sorte avant d'avoir conquis la célébrité par le talent. Ce fut, il est vrai, à cette prodigieuse époque où florissaient à la fois toutes les branches de la connaissance humaine, que Laurent le Magnifique, devenu le Périclès de la nouvelle Athènes, et donnant vers la fin de sa vie (1490) carrière à toute sa libéralité, ins-

titua dans son propre palais une école gratuite pour les beaux-arts. Il est encore vrai que le jeune Michel-Ange Buonarroti y fut admis l'un des premiers. Mais cet illustre fils nourricier d'un tailleur de pierres, artiste malgré ses parents, avait déjà donné la mesure de ses forces lorsqu'il sculptait à quinze ans, par passe-temps d'enfant désœuvré, ce masque de satyre que l'on a recueilli, avec son *Apollon*, son *Bacchus* et son *Brutus*, dans la galerie de Florence. Et ce ne fut point au sortir de cette espèce d'académie domestique qu'il dessina, à vingt-neuf ans, le fameux carton de la *Guerre des Pisans*, qui devint le commun modèle des artistes florentins ; car, depuis longtemps déjà, l'école de Laurent le Magnifique n'existait plus ; elle était tombée immédiatement avec son fils Pierre II, tyran capricieux et mesquin, qui, pour s'amuser, employait Michel-Ange à faire des statues de neige. Sous le gonfalonier Soderini, Florence avait recouvré sa forme républicaine, qu'elle conserva jusqu'au long siége de 1529, alors que, pour défendre son pays contre les tyrans expulsés, Michel-Ange, devenu ingénieur militaire, passa presque une année aux batteries d'avant-poste. Mais, lorsqu'avec l'appui des papes et de Charles-Quint, ligués en leur faveur, les Médicis eurent ressaisi la domination de Florence, ils s'empressèrent de rétablir l'académie de Laurent le Magnifique, que les grands-ducs de Toscane (à partir de 1550), et notamment François de Médicis, fondateur aussi de l'académie littéraire *della Crusca*, dotèrent

non moins généreusement. Ce fut, comme sous les Antonins à Rome, le signal d'une complète décadence, d'un complet abandon. Vainement aux avantages de cette école gratuite s'ajoutèrent les attraits et les secours de la galerie publique *degl' Uffizzi*, que Vasari avait commencée, et de la galerie Pitti, que les grands-ducs ouvraient libéralement aux études; dès que Léonard, Raphaël et Michel-Ange eurent quitté Florence pour habiter Milan et Rome; dès qu'Andrea del Sarto fut mort de la peste, l'art florentin s'endormit pour ne plus se réveiller. Un siècle après ces grands hommes il ne restait, hélas! que Carlo Dolci et sa fille Agnese, qui achevaient de perdre cette grande école dans les minuties et les afféteries de la peinture, dirai-je religieuse? non, mais bigote et béate, de la peinture inspirée par le jésuitisme triomphant.

Passons de Florence à Rome. Rome n'eut jamais d'artistes à elle, et ne fut jamais une capitale d'école. Ce qu'on a nommé fort improprement l'école romaine, c'est l'école particulière de Raphaël d'Urbin. Il l'avait apportée avec lui, lorsque Jules II le fit venir de Florence; elle s'éteignit de sa mort précoce, et ne laissa plus un seul survivant dès que Jules Romain, l'ange déchu, chassé de sa ville natale, se fut réfugié auprès du duc de Mantoue, pour assainir sa ville, comme ingénieur, et pour orner, comme peintre, son château de plaisance. Le même Jules II avait encore appelé Michel-Ange, à qui les papes demandèrent successivement des travaux de

peintre, de statuaire et d'architecte. Léon X conserva ces grands hommes à sa cour; il leur adjoignit Sebastien del Piombo et quelques autres. Mais après Léon X, qui était Florentin et Médicis, lorsqu'un étranger, un Allemand, ceignit la tiare, que se passa-t-il à Rome? Ici je ne veux point parler moi-même, dans la crainte que l'on ne m'accuse de m'exprimer en moderne fils de Voltaire. Je vais laisser la parole au vieil auteur de l'*Histoire des peintres et sculpteurs célèbres*, à George Vasari, qui fut gonfalonier suprême d'Arezzo, sa patrie, et qui, d'après son propre aveu, resta toute sa vie au *service* des Médicis et des papes. Vasari avait déjà dit d'Eugène IV : « Semblable à la plupart des princes, il ne « comprenait rien aux beaux-arts, et s'en souciait « fort peu. Si les princes soupçonnaient combien il « est important pour leur renommée de savoir dis- « tinguer les hommes de génie, ils ne se montre- « raient pas si insoucieux. » Il disait du précepteur de Charles-Quint : « L'avénement d'Adrien VI cons- « terna tous les artistes de Rome et de Florence... « Les beaux-arts lui furent tellement odieux, que, si « ce pontife eût conservé plus longtemps le sceptre « apostolique, Rome aurait eu à déplorer la perte « de bien des chefs-d'œuvre, comme autrefois lors- « qu'elle vit certains papes condamner au feu toutes « les statues échappées au ravage des Goths. Le « ciel enfin, touché de compassion, fit ressusciter « les arts en frappant de mort Adrien. » Puis ailleurs : « Tant que vécut Adrien, peu s'en fallut

« que Jules Romain, le Fattore, Perin del Vaga,
« Jean d'Udine, Sébastien del Piombo et autres
« grands maîtres ne mourussent de faim. La cons-
« ternation règnait parmi les courtisans accoutumés
« à la manificence de Léon X, et les artistes son-
« geaient tristement à l'avenir en voyant toute es-
« pèce de talent plongé dans l'oubli.... lorsqu'en-
« fin, par la volonté de Dieu, la mort vint frapper
« Adrien. »

A Rome donc, lorsque Raphaël venait à peine de s'éteindre avant l'été de sa vie, et que Michel-Ange n'avait pas encore fait les grandes œuvres de sa vieillesse, voilà quel était le prince à triple couronne qui séparait les deux Médicis, Léon X et Clément VII! Voilà quelle précaire et misérable situation avait faite aux artistes italiens l'habitude des commandes et des largesses de la cour pontificale! Lorsque, peu d'années après, Paul III Farnèse, cette figure de malin singe à barbe bleue, voulut confier le soin de son portrait à un peintre renommé, il dut décider Titien, qui avait déjà soixante-huit ans, à quitter un moment sa chère Venise. D'autres papes, tels que Paul IV, appelèrent les Bolonais, Carrache, Guide, Dominiquin, Guerchin; Innocent X profita du passage de l'Espagnol Velazquez à Rome; et après les *derniers des Romains*, Pierre de Cortone et Carle Maratte, l'on ne vit plus dans la ville éternelle que des étrangers, même à l'Italie, cultiver les arts avec quelque succès et quelque éclat. Ce furent d'abord des Français, Poussin, Claude, Mignard;

ensuite des Allemands, Raphaël Mengs et Angelica Kauffmann ; puis, de nos jours, Owerbeck et Cornélius.

Franchissons maintenant les Apennins et passons de Rome à Venise. Depuis le temps où les Vénitiens, sous le vieux doge Orseolo (onzième siècle) appelèrent des mosaïstes byzantins pour orner leur riche et bizarre Saint-Marc ; depuis qu'ils firent élever le palais ducal par Filippo Calendario, qui fut pendu comme conspirateur sous le doganat de Marin Faliero, décapité pour la même cause, ils cultivèrent tous les arts avec un zèle et un éclat que l'on ne saurait trouver nulle part ailleurs, si ce n'est dans l'autre grande république italienne, Florence. Venise eut l'honneur de conserver tous ses enfants illustres, les Vivarini, les Bellini, Basaïta, Carpaccio, Tintoret. Elle eut encore celui d'attirer dans son sein et de s'approprier une foule d'illustrations étrangères. Presque tous les grands peintres vénitiens sont nés hors de Venise : Titien à Cadore, Giorgion et Paris Bordone à Trévise ; les deux Véronèse (Paolo Cagliari et Alessandro Turchi) à Vérone, Palma le vieux à Bergame, les Bassano (da Ponte) dans la petite ville de ce nom, Pordenone dans le Frioul, Schiavone en Dalmatie ; et les deux plus grands architectes qui ont honoré Venise, Sansovino et Palladio, étaient venus, l'un de Florence, l'autre de Vicence, se fixer dans la ville des palais, où l'on compte trois éléments, l'eau, le ciel et le marbre.

Venise cependant n'eut aucune espèce de cour, ni de papes, ni de rois; elle n'eut pas même de ces familles nobles et riches entre toutes, qui, s'arrogeant peu à peu l'autorité souveraine, essayaient, par l'utilité et la grandeur des travaux publics, de faire pardonner leur puissance usurpée. Elle n'eut pas les Médicis de Florence, ou les Sforza de Milan, ou les Gonzaga de Mantoue. D'où lui venait donc ce concours d'étrangers éminents? Qui les attirait, qui les fixait à Venise? Un mot de Sansovino (Jacobo Tatti) va nous l'apprendre. Sollicité par le duc Cosme, le duc Hercule et le pape Paul III, de leur consacrer, à Florence, à Ferrare et à Rome, son double talent de sculpteur et d'architecte, il répondit à toutes leurs instances (toujours au dire de Vasari) : « Qu'ayant le bonheur de vivre dans une « république, ce serait folie à lui d'aller vivre sous « un prince absolu. »

Mais ce n'étaient point les élèves, c'étaient les maîtres, les talents mûrs, éprouvés, célèbres, que Venise accueillait et s'attachait ainsi. Nous ne voyons dans son histoire, à l'époque des grands artistes en tous genres, aucune trace d'académies, d'écoles, de ce qu'on nomme les encouragements. Il faut arriver jusqu'au début de ce siècle pour en trouver la première mention. Ce fut Antonio Canova, ce pauvre petit paysan de Possagno, devenu par la force de sa volonté et de son génie le premier statuaire de l'Europe, qui, se rappelant quelles difficultés il avait traversées et vaincues pour se faire

une éducation lettrée et un sort glorieux, essaya, d'accord avec le créateur de l'*Accademia delle belle arti*, le noble et savant Leopoldo Cicognara, d'ouvrir des écoles et de répandre des leçons au profit de ceux qui pourraient lui ressembler par la pauvreté comme par les dons naturels[1]. Je doute que l'Autriche ait conservé dans Venise asservie ces créations généreuses d'un grand artiste, d'un grand cœur. Mais je ne sache pas, hélas! que cet *incitamentum*, tant qu'il dura, ait produit un autre Canova dans la statuaire, un nouveau Titien dans la peinture.

Que l'on étende cette étude historique à toute l'Italie, aux autres villes qui ont été des capitales d'écoles, Parme, Milan, Bologne, Naples; qu'on lise les vies de Corrège, des Carrache, de Caravage, de Salvator, de Ribera; l'on verra partout, et toujours, que les artistes s'élèvent par eux-mêmes, en dépit de toutes les entraves; et qu'au moment où commencent à leur profit les facilités d'étude et les secours pécuniaires, en un mot les encouragements, il n'y a plus d'artistes, il n'y a plus d'art. Mais nous allons trouver encore, avant de quitter l'Italie, un

1. C'est dans une des salles de la bibliothèque de Saint-Marc, où se faisaient les cours, que se trouve la précieuse urne de porphyre où l'on conserve pieusement la main droite de Canova. Au-dessous on a suspendu son ciseau, et gravé l'inscription suivante :

*Quod mutui amoris monumentum,*
*Idem gloriæ incitamentum sit.*

autre genre de démonstration qui n'aura pas moins d'évidence et d'autorité.

« Par une exception qui doit péniblement froisser son juste orgueil, le Piémont, cette intéressante partie de la famille italienne, qui offre à l'Europe un si noble exemple d'indépendance nationale, un si parfait modèle de liberté intérieure, le Piémont est la seule province de la Péninsule italique qui n'ait point donné son nom à l'un des insignes rameaux dont se compose l'arbre de l'art italien. Il n'y a point d'école piémontaise, et, pour son apport au trésor commun des gloires artistiques de la patrie, Turin est resté fort loin, non-seulement de Florence, de Venise, de Rome, de Bologne, de Milan, de Naples, mais encore de Sienne et de Pérouse. On ne cite que deux peintres nés sur le territoire piémontais, Gaudenzio Ferrari et Bernardino Lanini. Encore ont-ils étudié tous deux, et forcément, hors de leur patrie; l'un, Ferrari, semble s'être rattaché à l'école ombrienne, celle du Pérugin, et l'autre, Lanini, s'est donné à l'école lombarde. L'un est compté parmi les maîtres de second ordre; l'autre, de troisième. Gênes, il est vrai, qui, depuis 1814, fait partie intégrante de la monarchie sarde, produisit, du temps de ses doges, quelques artistes distingués, tels que le *Cappucino* (Bernardo Strozzi) et le *Greghetto* (Benedetto Castiglione). Mais elle était république alors, comme son illustre rivale de l'Adriatique. Que vont dire ceux qui prétendent que l'art ne peut prospérer, ne peut vivre

que par la munificence du prince et dans les pays de pouvoir absolu? Il me semble que, depuis le comte de Savoie, Thomas II, qui, au treizième siècle, s'intitula prince de Piémont et vicaire de l'Empire, jusqu'au roi Charles-Albert, qui donna la charte actuelle, le *statuto*, en 1848, le Piémont fut une monarchie absolue, et que Turin en fut la capitale. Pourquoi donc Turin n'a-t-il pas une école des beaux-arts, comme les républiques de Florence et de Venise? Pourquoi les rois de Piémont n'ont-ils pas eu à leur service des maîtres célèbres, comme les patriciens de ces deux villes, comme les simples bourgeois d'Amsterdam, de Leyde et d'Harlem, tandis que la Hollande était républicaine? Pourquoi durent-ils appeler toujours des artistes étrangers pour décorer les monuments de leur royaume et acheter des œuvres étrangères, pour décorer leurs galeries? N'ont-ils pas voulu, ou n'ont-ils pas pu former des artistes nationaux? Partisans du régime absolu et des encouragements qu'il doit distribuer, je vous laisse le choix de la réponse; vous n'en serez pas moins condamnés par vous-mêmes.

Mère ou institutrice de toutes les écoles d'art, l'Italie compte celles de l'Espagne parmi ses filles et ses élèves. Il est donc juste de rechercher comment l'art naquit, se développa et périt en Espagne. Un coup d'œil nous suffira pour cette étude, et nous y trouverons les mêmes enseignements.

Laissant de côté les informes essais de l'art national à son enfance, et même les premiers progrès

qu'il se montre capable de faire à l'arrivée du vieux peintre florentin Gherardo Starnina et du sculpteur de rétables Jean de Bourgogne, disciple des Flandres, nous passerons sur-le-champ aux communications qu'ouvrirent entre l'Italie et l'Espagne le commerce et la guerre. « Lorsque Charles-Quint soumit l'une des péninsules à l'autre, lorsqu'il fonda cette domination puissante qui réunit sous le même sceptre Madrid, Naples, Anvers, c'est-à-dire les trois contrées où l'art devait être, à ce moment, cultivé avec le plus de succès et d'éclat, l'Italie venait d'atteindre à son plus haut point de gloire et de splendeur. Léonard, Michel-Ange, Raphaël, Corrége, Titien, avaient produit leurs incomparables chefs-d'œuvre. D'une autre part, la prise de Grenade, la découverte du nouveau monde, les entreprises guerrières de Charles-Quint, venaient d'allumer en Espagne ce mouvement des intelligences qui suit les agitations matérielles et jette une nation dans la voie de toutes les conquêtes. Aux premières nouvelles des trésors que recélaient en Italie les ateliers des artistes, les musées, les églises et les palais des grands, tous les Espagnols attachés aux arts par affection ou par état, tous les peintres, sculpteurs, architectes, se précipitèrent à l'envi vers cette terre de merveilles, plus riche pour eux que le Pérou et le Mexique, où se portaient, avides d'autres richesses, des populations d'aventuriers.

« On vit alors, pour ne nommer que les plus illustres, et seulement dans la peinture, on vit sor-

tir de la Castille Alonzo Berruguete, Gaspar Becerra, Navarrete *le muet;* de Valence, Vicente Juan de Joanès et Francisco Ribalta; de Séville, Louis de Vargas; de Cordoue, le savant Pablo de Cespedès. Tous ces hommes éminents rapportèrent dans leur patrie le goût et l'exemple d'un art dont ils avaient étudié, imité et presque égalé les maîtres. En même temps, des artistes étrangers, attirés en Espagne par les largesses des rois, des prélats, des grands et des communautés, soit civiles, soit monacales, venaient compléter l'œuvre des Espagnols instruits à l'étranger. Tandis que Philippe de Bourgogne à Burgos, et, à Grenade, Torrigiani, l'illustre et malheureux rival de Michel-Ange, ainsi que d'autres sculpteurs, ornaient de leurs œuvres les saintes basiliques et les sépulcres royaux, — des peintres, en nombre au moins égal, s'établissaient dans les principales cités : à Séville, le Flamand Pierre de Champagne, les frères Giulio et Alessandro; à Tolède, Isaac de Helle et le *Greco* Dominique Theotocopuli; à Madrid, Anton Moor, d'Utrecht, Patricio Cajesi, Castello le *Bergamasque*, Peregrino Tibaldi, Antonio Rizi, Bartolommeo Carducci et son jeune frère Vincenzo. Ces diverses communications avaient, si l'on peut employer ce mot mercantile, importé l'art en Espagne. Les écoles s'étaient formées. D'abord timides, d'abord imitatrices humbles et réservées de leurs maîtres d'Italie, elles prennent peu à peu une allure plus dégagée et plus libre; elles s'émancipent, se font

nationales, s'imprègnent des qualités et des défauts de leur pays, atteignent enfin à l'indépendance, à l'originalité, à la *bravoure* du style, puis à la hardiesse et à la fougue, poussées peut-être au delà des limites raisonnables. C'est à peu près la marche qu'avait suivie l'art en Italie, passant de l'école florentine-romaine, la forme, à celle de Venise, la couleur, puis à celle de Bologne, les effets, puis à celle de Naples, l'imitation et le mélange des autres.

« En Espagne, quatre écoles principales se formèrent : les écoles de Valence, de Tolède, de Séville et de Madrid. Mais les deux premières se fondirent bientôt dans les deux autres. Créée par Juan de Joanès, illustrée par Ribera et le Ribalta, celle de Valence alla se réunir, comme les petites écoles de Cordoue, de Grenade et de Murcie, à la grande école de Séville, tandis que celle de Tolède, qu'avait fondée le *Greco* et qui produisit Louis Tristan, se perdit, ainsi que les petites écoles de Saragosse et de Valladolid, dans l'école de Madrid, lorsque cette bourgade, devenue capitale de la monarchie par le bon plaisir de Philippe II, enleva toute suprématie à l'antique capitale des Goths. »

Restent donc Séville et Madrid, l'Andalousie et la Castille. Avec Luis de Vargas et Pierre de Champagne, commence l'école de Séville, qui se perfectionne à l'exemple du Valencien Joanès. Elle grandit, s'élève, devient elle-même, avec Juan de Las Roelas, Herrera le vieux, Pacheco et Pedro de Moya, qui lui apporte de Londres les leçons de Van-Dyck;

enfin elle atteint sa force, sa maturité, sa splendeur, elle produit les chefs-d'œuvre de l'art espagnol avec Velazquez, Alonzo-Cano, Zurbaran et Murillo, qui ne laisse après lui que de pâles copistes, sans élèves et sans continuateurs. A Madrid, mêmes phases pour naître, grandir et s'éteindre. Berruguete, Becerra, Navarrete *le muet*, tous disciples de l'Italie, secondés par le Flamand Anton Moor, puis les familles des Castello, des Carducci, des Rizi, tous Italiens d'origine, qui forment Sanchez-Coello, Pantoja de la Cruz, Pereda, Collantes, fondent et illustrent l'école de Castille, dans laquelle le grand Velazquez vient introduire l'école d'Andalousie, et forme de ce mélange Pareja, Carreño, Cerezo, lesquels, vivant à Madrid, paraissent fils de Séville. Enfin Claudio-Coello, le dernier rejeton de ces générations d'artistes, meurt de chagrin à l'arrivée triomphante de Luca Giordano, et avec lui périt la race entière.

« En Espagne, l'histoire des lettres, l'histoire des arts et l'histoire politique suivent une marche commune, uniforme, parallèle; elles présentent les mêmes vicissitudes d'élévation et de chute. L'Espagne avait eu de grands écrivains en même temps que de grands capitaines et de grands ministres, et lorsqu'elle portait dans les deux mondes sa langue avec ses armes, elle avait conquis, on peut le dire, le goût et les leçons de l'art, elle avait produit de grandes œuvres tandis qu'elle faisait de grandes actions. Par une suite de cette commune destinée, la décadence vint à la fois dans les lettres, dans les

arts et dans l'État. Le goût s'était dépravé tandis que le pouvoir s'énervait. L'Espagne perdit peu à peu la trace de ses modèles comme de ses héros; en laissant chasser sa langue avec son drapeau des Flandres et de l'Italie, elle se ferma les communications qui avaient allumé et entretenu chez elle la noble passion des beaux-arts; elle cessa de régner par l'épée, par la plume et par le pinceau, et la détresse générale, profonde, où elle fut réduite, finit par laisser sans culture tous ces fruits heureux de l'intelligence, qui ne mûrissent qu'au soleil de la prospérité publique. Lorsqu'après les désastres successifs qui affligèrent le règne de Philippe IV, arriva la calamiteuse époque de l'imbécile Charles II, puis la guerre de succession, et, avec Philippe V, l'introduction violente de l'influence française, devant laquelle disparut en quelque sorte la nationalité espagnole, ce qui avait été décadence devint abandon, ruine et mort. On avait fait de mauvais ouvrages après des chefs-d'œuvre, on n'en fit plus d'aucune sorte. Le théâtre se ferma, les livres cessèrent de s'imprimer et de se lire, les ateliers de peinture furent déserts, tout se tut, tout disparut, tout s'éteignit. Il y eut dans les arts et les lettres comme un interrègne sans exemple, un siècle vide, une lacune étrange qui coupe toutes les traditions, un sommeil complet de l'esprit national qui cesse de donner signe de vie, enfin, une sorte d'éclipse intellectuelle, dont aucune lueur n'interrompt les longues ténèbres. » La guerre de l'indépendance lui rendit

seule l'action et la vie. En reprenant son épée pour repousser une injuste agression, l'Espagne recouvra la parole et la plume. Dieu veuille, si cette même loi commune continue de présider à ses destinées, que l'Espagne se réveille aussi pour les arts, et qu'elle donne des successeurs à ses grands peintres comme à ses grands écrivains!

Ce qui semble prouver qu'une sorte de fatalité providentielle préside à ces mouvements divers, à ces secousses et à ces repos des intelligences, c'est que tous les efforts tentés, soit pour les retenir, soit pour les provoquer, sont également vains et stériles. Charles-Quint n'avait pensé qu'à faire des conquêtes politiques; il s'occupait fort peu des arts, bien qu'il aimât à se faire peindre par Titien, *Cesaris œques;* il n'avait ni souhaité ni prévu que dans ses armées se glisseraient des peintres et des poëtes; il n'avait pas plus envoyé à Rome Vargas et Joanès que Boscan et Garcilaso, pas plus que Philippe II n'y envoya Cespedès et Cervantès. Ce fut pourtant ainsi que se formèrent l'art et la littérature de l'Espagne. Et la fin répondit au commencement, la chute à l'élévation. L'autorité royale, qui n'avait point fomenté celle-ci, ne put arrêter celle-là. A Séville, Murillo était parvenu, après quarante ans, au comble de sa renommée et de sa fortune. Se rappelant alors l'obscurité de sa jeunesse, pauvre et illettrée, se rappelant les premières et indignes occupations de son pinceau, qui consistaient à barbouiller sur de petits carrés de toile ou de bois ces vierges écrasant la

tête du serpent, qu'on appelait des *Notre-Dame de Guadalupe*, et qui se vendaient à la douzaine aux armateurs des galions d'Amérique, lesquels répandaient cette marchandise, avec les *bulles de la Croisade*, parmi les populations nouvellement converties du Mexique et du Pérou ; Murillo voulut aplanir pour ses successeurs les débuts de la carrière qui avaient été si rudes pour lui. Avec l'aide de ses confrères et de ses meilleurs élèves, avec l'assistance des autorités municipales de Séville, qui lui livrèrent une partie du grand bâtiment de la Bourse (*la Lonja*), il établit une académie publique de dessin, dont il fut le premier directeur et le premier professeur. Elle fut solennellement ouverte le 11 janvier 1660. Dans cette académie, tout devait être fourni gratuitement, non-seulement les leçons de l'art, mais encore les objets matériels nécessaires à sa culture. Un siècle plus tôt, cet établissement eût peut-être fait merveille et doublé le nombre des peintres de talent; il n'en sortit pas un élève de quelque valeur, pas même un imitateur, un copiste, et, vingt ans après, l'académie de Murillo n'existait plus, faute de professeurs et de disciples [1].

1. Murillo n'en avait pas même trouvé dans sa propre famille. Son fils aîné, don Gabriel, alla faire le commerce dans les Indes occidentales ; son second fils, don Gaspar, après s'être exercé sans succès dans la peinture, se fit prêtre et mourut chanoine de la cathédrale. Enfin sa fille, doña Francisca, prit le voile dans le couvent de la *Madre-de-Dios*.

Dans l'autre école, à Madrid, les choses se passèrent de la même façon. Pour ressusciter l'art enseveli dans la tombe de Claudio Coello, Philippe V fit venir en Espagne, avec la fameuse collection des statues de la reine Christine, plusieurs peintres français et italiens, Van-Loo, Houasse, Ranc, Procacini, Buonavia, Vanvitelli ; son fils Ferdinand VI créa l'académie qui porte encore son nom (*Academia de San-Fernando*), la dota convenablement, appela des professeurs de l'Italie, leur envoya des pensionnaires ; Charles III logea cette académie dans un vaste édifice, qu'il remplit des plus beaux modèles de l'art [1], la combla de priviléges et de présents ; sur ce modèle on créa une académie de *San-Luis* à Saragosse, une académie de *San-Carlos* à Valence. Vains efforts ! Sans l'appui des souverains, ces trois académies eussent péri dès leur naissance comme celle de Séville. Elles n'ont pas produit un homme dont le nom mérite d'être conservé. Charles II, ayant encore à sa cour quelques débris de l'école mixte introduite par Velazquez, avait appelé le Napolitain Luca Giordano, dont l'exemple funeste acheva de perdre les derniers disciples de l'art espagnol ; Charles III, pour avoir un peintre, fut obligé d'appeler aussi d'Italie l'Allemand Raphaël Mengs, qui donna à l'Espagne, mais sans trouver de continuateurs, le dernier spectacle et

1. Par exemple les *Medios-puntos* et la *Sainte Élisabeth de Hongrie* de Murillo.

les dernières œuvres d'un artiste digne de ce nom. Après Mengs, il n'en parut qu'un seul, talent tout personnel, tout indépendant, incorrect, bizarre, fantasque, ne tenant rien du passé et ne pouvant rien donner à l'avenir, Francisco Goya. Murillo avait donc échoué comme Canova, et Charles III comme François de Médicis.

Si maintenant, pour compléter nos recherches, nous passons du midi au nord; si nous étudions dans leurs phases successives les écoles de la Flandre et de l'Allemagne, nous trouverons encore les mêmes lois générales, les mêmes phénomènes, si j'ose ainsi dire, dans la naissance, les progrès, la décadence et la ruine; c'est-à-dire la même impossibilité de fomenter et de fixer l'art par des combinaisons artificielles. Certes ce n'était pas d'une académie gratuite, d'une académie fondée par quelque prince, banal ami des arts, que sortaient, à Cologne, maître Wilhem et maître Stéphan, les vénérables fondateurs de la vieille école du Rhin, ni ces peintres non moins vénérables de Westphalie, qui n'ont pas même laissé de noms propres, et que l'on appelle le *maître de Liesborn* et le *maître de Werden*, parce que leurs ouvrages ornaient ces deux abbayes de la Westphalie méridionale. Certes ce n'était pas non plus avec l'aide de la cour de Bourgogne que les deux illustres frères Van-Eyck, de Bruges, faisaient la fameuse découverte (ou application) de la peinture à l'huile, qui devait à jamais honorer leurs noms; et si le duc Philippe le Bon envoya son *varlet*

*de chambre*, Jean de Bruges, en Portugal (1428), accompagnant le sire de Roubaix, qui allait demander au roi Juan Ier la main de sa fille Isabelle, pour qu'il rapportât le portrait de la royale fiancée, c'était après que Jean de Bruges se fut immortalisé, non-seulement par son invention, mais par les admirables ouvrages qui ornent aujourd'hui les musées d'Anvers, de Bruges, de Munich et de Londres. Certes, enfin, ce n'était pas à la cour soldatesque de Charles le Téméraire que l'adorable Hemling, le pauvre soldat blessé de la bataille de Nancy, recueilli à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, avait appris à peindre cette merveilleuse *Châsse de sainte Ursule* et ces non moins merveilleux triptyques, le *Mariage de sainte Catherine*, l'*Adoration des mages*, etc., qui font encore l'orgueil et la fortune de l'hôpital où il fut guéri de ses blessures.

En passant de Bruges à Anvers, l'art flamand ne change pas d'histoire : il naît seul et sans protecteur ni patron ; il s'éteint seul, malgré les protections et les secours. Qui fut le premier des grands artistes anversois? Un simple maréchal-ferrant, Quintin Metzys, que l'amour, dit-on, fit de forgeron peintre,

*Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem,*

et qui avait construit des berceaux de vigne en fer ouvragé avant de peindre la *Mise en croix* et la *Mise au tombeau*. Puis, lorsque après les heureux essais de Jean de Maubeuge, de Michel Coxcie, de Franz

Floris, d'Otto Venius, pour unir l'art savant de l'Italie à l'art naïf des Flandres, il sort de cette union une nouvelle et plus splendide école, qui en est le chef et le couronnement? l'enfant d'un médecin mêlé à la politique, le fils d'une pauvre veuve, né en exil où son père était mort, et que fait peintre la force indomptable de la nature, Pierre-Paul Rubens. Et lorsque la vieille corporation de Saint-Luc, après avoir inscrit en lettres d'or, parmi les noms de ses doyens, le nom glorieux de Rubens, eut inscrit à sa suite ses grands élèves, Van-Dyck, Jordaëns, Téniers, qui leur succéda? qui tint leur place? Personne, absolument personne. Malgré la protection et les largesses de l'infante Claire-Eugénie, fille de Philippe II, de son mari l'archiduc Albert d'Autriche, de l'autre gouverneur des Pays-Bas, l'archiduc Léopold-Guillaume, de qui Téniers fut le commensal et l'ami, l'art des Flandres avait cessé d'exister; il venait de s'éteindre avec les élèves immédiats de Rubens, comme l'art espagnol avec les élèves de Velazquez et de Murillo.

C'était du tronc commun de l'école de Cologne qu'étaient partis deux grands rameaux qui, s'étendant à l'ouest et à l'est, donnèrent naissance à la peinture des Flandres et à celle de l'Allemagne [1].

1. Je ne parle point ici de la vieille école de Prague qui s'était formée, plus anciennement encore, comme les écoles italiennes, à l'imitation des Byzantins. Elle ne fut qu'un début, et mourut en naissant.

Nous venons de citer l'une ; ajoutons un mot sur l'autre. A la faveur de cette grande et universelle commotion qu'imprima à l'Allemagne la naissance du protestantisme, il s'était formé simultanément trois petites écoles de peinture. L'une à Augsbourg, fondée par Hans Holbein le vieux ; une seconde à Dresde, par Lucas Kranach ; la troisième à Nuremberg, par Michel Wohlgemuth et Albert Dürer, qui furent le Pérugin et le Raphaël de leur patrie. Mais la protection qu'accorda au vieil Holbein l'empereur Maximilien empêcha-t-elle son fils, le grand Holbein, de quitter Augsbourg pour Bâle, puis, sur le conseil d'Érasme, pour Londres, où périt avec lui l'école paternelle, école que les magistrats d'Augsbourg tentèrent vainement de ranimer, lorsqu'ils ouvrirent, en 1710, une classe gratuite de dessin et de peinture sous la direction de Rugendas ? Et la protection plus libérale encore que donnèrent les trois électeurs de Saxe, Frédéric le Sage, Jean le Constant et Jean-Frédéric le Magnanime, à l'ami de Luther et de Mélanchton, à leur propre et fidèle ami, empêcha-t-elle l'école de Lucas Kranach de s'éteindre dans les mains de son fils qui avait hérité du nom, mais point du talent de cet illustre apôtre de la réforme ? Enfin le grand Albert Dürer, aidé dans ses travaux, dans ses voyages, au moins par la libéralité de sa ville natale, n'eut-il pas la douleur avant de mourir de voir son atelier déserté par ses nombreux disciples qui, presque tous, quittèrent même le pays pour se faire, les uns Flamands

à Anvers, les autres Italiens à Venise? Ainsi, ces trois écoles de l'Allemagne avaient duré la vie d'un homme; née avec son chef, chacune était morte avec lui. D'Albert Dürer, décédé en 1528, il faut traverser trois siècles et passer jusqu'à Owerbeck, encore vivant, pour trouver en Allemagne un sérieux essai de rénovation de l'art national.

Mais l'école hollandaise va nous fournir un exemple encore plus frappant, une démonstration encore plus péremptoire.

Après que Marie de Bourgogne eut apporté les Pays-Bas en dot à la maison d'Autriche, et pendant qu'ils étaient une province de la monarchie espagnole, la Hollande produisit bien quelques artistes isolés, tels que Lucas de Leyde ou Cornélis de Harlem. Mais Lucas de Leyde était disciple de Jean Van-Eyck par l'intermédiaire de son maître Cornélis Engelbrechtsen, et Cornélis de Harlem avait étudié à Rome les exagérations de Michel-Ange. Ils n'étaient pas encore Hollandais. L'école nationale de la Hollande commence avec son indépendance nationale. C'est après la fédération des *Gueux*, après le traité d'Utrecht qui réunit les sept provinces unies, pendant la lutte héroïque que soutient Guillaume le Taciturne; puis, lorsqu'à la paix de Westphalie les Provinces-Unies se constituent en république; c'est enfin lorsque la Hollande protestante échappe pour jamais à l'Espagne et à l'Autriche catholiques, c'est alors qu'elle prend dans les arts une place aussi grande que dans la politique, la guerre et le commerce. « La même

« révolution religieuse qui a créé une Hollande po-
« litique, dit M. Edgard Quinet (dans *Marnix de*
« *sainte Aldegonde*), a créé l'art hollandais... De-
« puis la réforme, les scènes de la Bible n'apparais-
« sent plus à travers les traditions accumulées de
« l'Église...; plus de pompe, plus de fêtes, à peine
« un reste de culte; le christianisme interprété, non
« par les docteurs ou les Pères, mais par le peuple..;
« d'où la simplicité des Écritures poussée jusqu'à
« la trivialité... Là est la révolution du seizième siè-
« cle, là est aussi la peinture hollandaise... La Bi-
« ble de Rembrandt est la Bible iconoclaste de Mar-
« nix; ses apôtres sont des mendiants, son Christ
« est le Christ des Gueux [1]. »

« C'était, ajoute l'auteur de la *Lettre sur la cu-*
« *riosité*, c'était l'époque des succès de ce pays en
« tous genres. Après avoir arraché son sol à la mer
« et sa foi à l'inquisition, il avait, sans autre force
« que sa persévérance, triomphé de tous les despo-
« tismes, donné un libérateur à l'Angleterre et hu-

1. « A l'explication que donne M. Quinet du peintre d'histoire hollandais, j'ajouterai un mot pour expliquer aussi le paysagiste hollandais. Par son *renoncement* exagéré des choses de cette vie mondaine et sa tendance exclusive vers la vie céleste, le catholicisme avait nécessairement éloigné l'homme de la terre et de la nature. Le protestantisme d'abord, après la Renaissance et le retour au goût de l'antiquité, puis surtout les idées panthéistiques, si répandues parmi les compatriotes de Spinosa, l'ont ramené à l'amour de l'*Alma parens*, de la Mère universelle. »

« milié l'orgueil le plus insensé qui ait jamais gon-
« flé le cœur d'un roi. La Hollande ouvrait alors
« un asile à toutes les hardiesses de l'esprit, un ca-
« binet d'études à toutes les investigations de la
« science, et elle fondait une école nationale : mé-
« rite rare, qui n'appartient qu'à ce petit pays et à
« l'Italie de glorieuse mémoire. »

On vit alors un étonnant spectacle, plus étonnant que celui même qu'avait présenté l'Italie à son *siècle d'or*. Ce petit pays volé à l'Océan, ce pays de pâtres et de pêcheurs, ce pays de *Gueux*, donna au monde dans le même temps une incroyable multitude de grands artistes. Entre la naissance de Corneille Poelenburg (1586) et celle de Jean Van-Huysum (1682), il n'y a pas même l'intervalle d'un siècle. Et pourtant, c'est alors que naquirent coup sur coup, et que vécurent tous ensemble tous les peintres renommés de l'école hollandaise. En moins de cinquante ans, on voit apparaître à la suite de cet immortel fils du meunier Gerritz Van-Ryn, — à la suite de Rembrandt — Gérard Honthorst, David de Heem, Keyser, Albert Cuyp, Adrien Brauwer, Gérard Terburg, Wynants, les deux Koning, les deux Ostade, les deux Both, Van-der-Helst, Gérard Dow, Metsu, les deux Ruysdaël; les deux Vander-Neer, les deux Wouwermans, les deux Weenix, Fyt, Pynacker, Berghem, Paul Potter, Backuysen, Bol, Maas, Moucheron, les deux Van-de-Velde, les deux Miéris, Pierre de Hoogh, Hobbéma, Karel-Dujardin, Hondekoeter, Jean Steen, Netcher, Van-der-Heyden, etc.

Tous ces noms glorieux des *petits maîtres* nous amènent dans l'empire du *naturalisme,* après avoir laissé celui du *spiritualisme* en Italie; dans l'art bourgeois, populaire, protestant, après avoir laissé l'art catholique des grands temples et des grands palais. « Les artistes du Nord, comme on l'a dit sans malignité, ressemblent aux amants rebutés de Pénélope : ne pouvant posséder la maîtresse, ils se contentent des suivantes. Mais, est-ce à dire que nous ne devions trouver ici qu'un réalisme brutal, matériel et grossier, qui, ne prenant que la surface et l'enveloppe des choses, ne s'adresse qu'aux yeux, et ne fait jamais pénétrer jusqu'au sentiment intérieur, jusqu'à l'âme? Là serait une complète erreur, une grave injustice. De même qu'en Italie, les plus subtils, les plus mystiques des spiritualistes ont su revêtir leurs idées d'un corps apparent, c'est-à-dire les exprimer par des formes claires, exactes, précises, et les embellir par tout le charme du pittoresque; de même, en Hollande, les réalistes décidés, les simples imitateurs du simple vrai, ont su glisser dans les humbles sujets de leurs compositions tant de goût, de sentiment et de poésie, qu'ils les relèvent aux yeux de l'esprit jusqu'à les porter au niveau des grandes pages de l'art. « Il faut, écrivait « Paul Delaroche, qu'un artiste oblige la nature à « passer à travers son intelligence et son cœur. » C'est ce qu'ont fait les Hollandais. D'ailleurs, la seule perfection du travail suffit bien à émouvoir l'âme, ne serait-ce que par l'admiration. N'y a-t-il pas tel

arbre mort de Ruysdaël qui touche le cœur, telle vache de Paul Potter qui parle éloquemment, telle cuisine de Kalf qui renferme un poëme? Lorsque Pascal dit cette parole : « Quelle vanité que la pein-« ture, qui attire l'admiration par la ressemblance « des choses dont on n'admire pas les originaux ! » Il est peut-être philosophe, et surtout chrétien ; il n'est pas artiste. En un mot, les peintres hollandais se sont mis aussi bien tout entiers dans leurs petits cadres que les peintres italiens dans leurs toiles gigantesques, et ils ne méritent pas moins que, devant leurs œuvres, on dise avec le chancelier Bacon : *Ars est homo additus naturæ;* l'art, c'est l'homme s'ajoutant à la nature.

Ces maîtres hollandais, à la longue nomenclature desquels on me pardonnera d'avoir joint une courte apologie, étaient tous fils de leurs œuvres ; tous ne devaient qu'à eux-mêmes leur talent, leur célébrité, leur fortune. Mais, parmi les derniers venus de cette illustre et nombreuse pléiade, il en est un, un seul, qui devient le favori d'un prince, de l'électeur palatin Jean-Guillaume. Fils aussi d'un meunier, il est fait noble, il se fait riche ; il est chargé de commandes et comblé d'honneur ; il peint de fort grands sujets dans un fort petit style ; il se prend pour lui-même d'une si folle estime, qu'il entoure son portrait et ses armoiries de tous les attributs de l'immortalité. Ce favori des grands de la terre est le chevalier Van-der-Werff, qui, de même que Carlo Dolci à Florence, laissait mourir dans les minuties du léché et

du joli, la forte peinture de Rembrandt, et terminait misérablement le grand cycle qu'avait ouvert l'autre fils de meunier. Lorsque après la paix d'Utrecht, en 1713, la Hollande abandonna son gouvernement purement populaire, purement électif, pour se donner définitivement à des stathouders héréditaires, qui devinrent bientôt des rois, elle n'avait plus, outre les *porcelaines* de Van-der-Werff, que les fleurs de Rachel Ruysch et de Van-Huysum. Après ceux-ci, elle n'eut plus rien. Né avec l'indépendance nationale, l'art hollandais avait péri avec la liberté intérieure.

Nous avons déjà fait remarquer, par l'exemple de Florence, de Venise et de la Rome des papes, comme par celui d'Athènes, de la Grèce entière et de la Rome des Césars, que la forme monarchique n'est aucunement indispensable à la culture et au progrès des arts, pas plus qu'à la gloire et à la fortune des artistes. L'exemple de la Hollande, plus récent, est aussi plus complet et plus décisif. De Venise et de Florence, on pouvait dire qu'à défaut de monarchie, ces deux États avaient des aristocraties héréditaires, riches et puissantes, bien des palais de patriciens à défaut d'un palais impérial, royal ou papal, et bien des petites cours seigneuriales à défaut d'une cour souveraine. Mais en Hollande, plus de cours, plus de palais d'aucune espèce : une simple bourgeoisie, vivant du commerce de la pêche et du bétail. Et cependant quel pays, sur une si mince étendue de territoire, et avec une si faible popula-

tion, a jamais produit un si grand nombre d'artistes éminents?

Le premier regard fait deviner pour quels nouveaux *commettants* travaillaient ces artistes improvisés. Ce ne sont plus de grandes fresques ou de grandes toiles destinées aux nefs d'églises, aux galeries de palais et de châteaux, mais de petits panneaux, de petits cadres de chevalet, qui peuvent entrer et se placer dans le plus étroit cabinet d'amateur. Ce ne sont plus des sujets de haute poésie, sacrée ou profane, dont l'appréciation demande des connaissances étendues et un goût formé, mais de vulgaires motifs pris dans la vie commune, que chacun a chaque jour sous les yeux et qui n'ont de secrets pour personne. Si, par hasard, il se peint un grand tableau, c'est pour l'hôtel de ville, et sur l'histoire de la commune. Tout le surplus s'adresse à la bourgeoisie, au peuple même, et l'artiste parle simplement à ses égaux la langue habituelle du pays[1]. Ce sont pourtant ces petits tableaux de genre et de chambre, ces petits sujets populaires que

1. M. A. Michiels a fait la remarque ingénieuse que l'histoire de la peinture dans les Pays-Bas offre les mêmes phases que l'histoire de la Grèce et de la plupart des peuples antiques. A l'*âge divin* correspond la *peinture religieuse*, qui eut son berceau à Bruges au temps des Van Eyck et de Hemling; à l'*âge héroïque*, la *peinture chevaleresque* qu'Anvers vit briller au temps de Rubens et de son école; à l'*age humain*, la *peinture bourgeoise*, inaugurée par la Hollande au dix-septième siècle.

leur mérite et le goût général ont portés aujourd'hui à une valeur énorme, à des prix fabuleux. Encore une fois, que les artistes se rassurent donc, devant l'exemple de la Hollande, comme devant celui de Venise ou d'Athènes, sur les changements que l'esprit du siècle peut opérer dans les institutions politiques. Sous la démocratie athénienne, sous le patriciat vénitien, sous la bourgeoisie hollandaise, ils trouveront toujours, aussi bien que sous une monarchie quelconque, la gloire et la fortune avec l'indépendance et la dignité.

Arrivons enfin, par tous ces détours, à la France, à l'art français. Ici peut-être les partisans des secours et des encouragements par l'autorité croiront voir triompher leur cause. Il n'en est rien. La France donnera le même exemple et fournira la même démonstration que l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne, la Flandre et les Pays-Bas.

Je conviens très-volontiers et sans nulle hésitation que François I^er^, quoique roi, fut un véritable et sincère ami des arts : je conviens que lorsqu'il rapporta ou fit venir d'Italie, pour l'ornement de son *cabinet*, des tableaux et des statues ; que lorsqu'il appela en France, par ses prévenances et ses largesses, les Léonard de Vinci, les Andrea del Sarto, les Benvenuto Cellini, les Rosso, les Primatice, il donna une forte impulsion à l'école nationale qu'avaient commencée déjà, dans les deux arts, nos vieux *ymaigiers*, et que c'est de l'école franco-italienne de Fontainebleau que sont sortis Jean

Cousin, Martin Freminet, Germain Pilon, Jean Goujon et Léonard Limousin. Je conviens encore que son fils Henri II, mari d'une Médicis, mit un goût délicat à continuer cette œuvre, bientôt interrompue par les guerres de religion. Il serait absurde, en effet, de prétendre que si un simple Mécène, un simple amateur, peut exercer une heureuse influence sur la culture des arts, un roi, possesseur de la puissance et de la richesse publiques, ne pourra pas l'exercer aussi et l'étendre plus loin. Mais ce qu'il faut prétendre et affirmer, c'est que l'influence royale n'est pas nécessaire, qu'elle est rarement heureuse parce qu'elle est rarement bien dirigée, qu'elle peut facilement s'égarer dans ses faveurs, et que, dès lors, il lui est plus facile et plus habituel de faire le mal que le bien. C'est ce que nous allons prouver à l'instant.

Quels furent les plus grands artistes dont s'honora la France, dans la peinture et la statuaire, à l'époque de ses grands écrivains, sous Richelieu et Louis XIV? Tout le monde répondra, je suppose, Nicolas Poussin, Claude Gelée, Eustache Lesueur et Pierre Puget. Eh bien! jetons un rapide coup d'œil sur leur histoire. Admirable exemple de la force irrésistible des vocations, Poussin resta à peu près sans maître, longtemps sans protecteur. Ce fut en bravant la misère, et deux fois arrêté par elle en chemin, qu'au sortir des Andelys, il gagna enfin à pied, presque en mendiant, cette Rome, objet de ses rêves, où son talent naquit, se connut et se

forma devant les chefs-d'œuvre des temps anciens et des temps modernes. Plus tard, la royauté voulut, en l'appelant à Paris, se parer de l'éclat d'un sujet célèbre. Mais il y trouva le peintre du roi Vouet et le surintendant Sublet de Noyers. « Cet « animal, dit Michelet, chargé de recevoir le Pous- « sin que Richelieu appelait de Rome et logeait aux « Tuileries, eut l'impertinence de lui tailler la be- « sogne, exigeant qu'il fît tant de chefs-d'œuvre « par mois. » Poussin fut bientôt fatigué des tracasseries que lui suscitaient les artistes attitrés et les sots en titre. Il retourna bien vite à son ermitage de Rome, qu'il ne quitta plus désormais, où il acheva sa vie avec le chant du cygne, *le Déluge*, et ne laissa pas même ses cendres à son pays. Claude Gelée qui, de même que Poussin, son inséparable compagnon d'étude et de renommée, vécut et mourut à Rome, pourrait ne point passer pour un artiste français, puisqu'il est né dans la Lorraine, qui n'appartenait pas encore à la France. Mais son exemple n'en vient pas moins à l'appui de ma thèse, car il est évident que ce grand peintre illettré, qui ne savait pas encore, à quatre-vingts ans, signer correctement son nom, ne fut jamais aidé ni secouru, pas plus par le duc de Lorraine que par le roi de France. Le plus illustre des peintres formé sur l'exemple de Poussin, Eustache Lesueur, ne quitta jamais Paris. Mais repoussé de la cour par Lebrun, comme Poussin l'avait été par Vouet, il vécut dans la solitude volontaire, loin des rayons

du soleil de Versailles. Ce fut enfermé et comme cloîtré chez les chartreux, au milieu desquels il s'éteignit si jeune, qu'il produisit son œuvre capitale, l'*Histoire de saint Bruno*. Voilà comment il avait su conquérir sa pleine indépendance d'artiste, comment il avait pu s'abandonner librement aux inspirations de son âme. Quant à Pierre Puget, son histoire semble calquée sur celle de Poussin. Simple charpentier de vaisseaux à Marseille, son pays natal, et devenu sculpteur, d'abord en bois, puis en marbre, *per dono di Dio*, comme disait Vasari, il vint essayer un moment de la vie des cours et de la faveur royale. Mais dégoûté bientôt de ce servage doré, révolté contre les exigences de l'inspecteur général des beaux-arts, qui voulait lui imposer ses propres dessins, ses propres idées, et tourmenté du besoin d'indépendance, il retourna à Marseille, comme Poussin à Rome, s'y abandonna solitairement aux inspirations de son libre génie, et de Marseille envoya ses statues à Paris, comme Poussin y envoyait ses tableaux de Rome.

« Si la postérité venge bien Lesueur des injustes dédains du tout-puissant ministre de Louis XIV enfant, qui lui préféra Charles Lebrun, il faut convenir que Louis XIV et Lebrun semblent avoir été faits l'un pour l'autre. Jamais courtisan ne fut mieux modelé sur son maître. Le peintre aussi fut souverain dans les arts, et souverain despotique, unique arbitre du goût et des faveurs; le peintre aussi, dans ses vastes et savantes machines, aima

la grandeur factice et boursouflée, la noblesse pompeuse et monotone, l'apparat qui frappe les yeux, étonne la foule et commande son respect. Il n'eut point non plus les qualités plus profondes, plus intimes, je dirais volontiers les vertus plus humaines, qui charment l'esprit et qui touchent le cœur. Aussi voyez sa destinée : un favori l'élève, Mazarin ; un favori le soutient, Colbert ; un favori le renverse, Louvois, et il tombe de toute la hauteur où il était monté. C'est pour Lebrun que La Bruyère a dit : « La faveur met au-dessus de ses égaux, la chute « au-dessous. »

« Et voyez Louis XIV lui-même! par quelle preuve plus éclatante peut-on démontrer que l'art échappe à toutes les lois du commandement, à toutes les exigences de la protection, à toutes les règles de la discipline? Est-ce qu'avant de mourir, le grand roi n'était pas vaincu dans son goût comme dans sa politique? Est-ce qu'il ne survivait pas à son œuvre entière pour en voir la totale destruction? Lui qui n'avait aimé, qui n'avait souffert dans tous les arts que la vaine et folle pompe de son Versailles, cette pyramide d'Égypte élevée aux portes de Paris ; lui qui n'avait pas compris la grandeur de Poussin ou de Lesueur, parce qu'ils enfermaient leurs poëmes dans de petits cadres, et qu'il leur préférait les immenses décorations théâtrales de Jouvenet ; lui qui méprisait tous les maîtres des Flandres, et qui appelait magots les figures de Téniers et d'Ostade, quel peintre avait-il dans son

royaume quand il s'étendit pour la dernière fois sur son lit de parade? Un seul, et c'était Watteau. »

Oui! Watteau, Watteau seul. Si le décorateur Gillot n'eût pas fait entrer dans les coulisses de l'Opéra le jeune fils d'un maçon de Valenciennes, qui gagnait, à enluminer des Saint-Nicolas, trois francs par semaine et la soupe, la France n'aurait pas eu un seul peintre à la mort de Louis XIV. Et c'était celui des *Fêtes galantes*, celui qui, par le charme et la nouveauté de ses petits trumeaux, allait jeter l'art tout entier dans la pastorale, où la pente rapide de la décadence le fit bientôt descendre à Lancret, à Pater, à François Boucher, c'est-à-dire aux bergères habillées de satin, aux moutons parés de rubans roses, et, ce qui est pire, aux débauches d'esprit qui amusent le vice et glorifient l'impudicité.

Si, dans l'étrange et complète lacune qui sépare la Régence de la Révolution, il se trouve (outre quelques artistes spéciaux, Joseph Vernet, Chardin, Latour) un peintre digne de laisser après lui un nom et des œuvres, c'est assurément Jean-Baptiste Greuze. Eh bien! celui-là fuyait les sentiers à la mode, condamnait le goût de Versailles, et réagissait contre le détestable genre *Pompadour*. Dans ses têtes de jeunes filles, il cherchait la beauté naïve, innocente, qui ne fait pas baisser les yeux, et dans ses drames villageois, il essayait de remplacer les fadeurs libertines par l'expression vraie, pathétique et morale. Il mettait la peinture d'ac-

cord avec les lettres, et la philosophie de son temps avec l'*école de la nature*. Il était l'ami de Diderot, et non celui du surintendant; il était le peintre des encyclopédistes, et non celui de la cour.

Lorsqu'à ce moment Louis David poussa plus loin la révolte, et prit le grand rôle de réformateur qu'avait essayé timidement son maître Vien, j'avoue qu'il était élève de l'Académie de Rome. C'est à Rome, en étudiant les statues et les bas-reliefs, Tacite et Plutarque; en cherchant ses modèles dans les débris de la vieille capitale du monde païen: c'est à Rome qu'il résolut de ramener l'art, non plus, comme Vien, au beau temps de la peinture française, à Lesueur et à Poussin, non plus même au beau temps de la peinture italienne, à Raphaël et à Léonard, mais jusqu'à l'antiquité. Que prouve l'exemple de David, pensionnaire de la monarchie, devenu républicain, neveu de Boucher, le *peintre des Grâces*, devenu le peintre du *Serment des Horaces* et du *Serment du Jeu de Paume?* Rien, sinon que ces institutions officielles pour l'appui des arts se tournent contre l'intention de leurs fondateurs, et aussi qu'un artiste dirigé par la contrainte, ailleurs qu'où le mène sa vocation véritable, s'élance ensuite, par l'effet naturel de toute réaction, au delà du but qu'il se serait d'abord efforcé d'atteindre. Tel fut le rôle de David. « Retourner à l'antiquité, c'était assurément puiser aux sources du beau, rehausser la composition, ennoblir le style, faire subir aux mœurs contemporaines la saine et fortifiante

influence de l'art, qui trop souvent, comme il venait d'arriver, subit l'influence corrompue des mœurs. Mais c'était aussi, par une fâcheuse erreur de route, engager la peinture régénérée dans la voie propre à la statuaire; c'était se tromper de guide, prendre l'érudition pour le sentiment, et fabriquer, à la suite des savants et des poëtes de l'époque, une antiquité de convention, où manque nécessairement le premier mérite et la première qualité des œuvres d'art : la vie. C'était enfin se trop éloigner de son siècle, et jamais, dans l'histoire de l'humanité, l'on n'a vu le passé constituer l'avenir. Il faut étudier l'antique, l'étudier sans cesse, ainsi que les belles époques de la Renaissance, mais non le copier, ni le refaire. Il faut y prendre des leçons générales de goût et de style, mais non des modèles à décalquer. Les œuvres d'art de l'antiquité et celles de la Renaissance doivent être, comme les livres classiques de ces deux époques, nos maîtres, nos instituteurs; mais à la condition que l'art et la littérature conserveront la physionomie, l'originalité de leur époque, et seront le fidèle miroir de la société contemporaine[1]. »

« Tant que David, membre des assemblées répu-

1. « Il est bien entendu qu'en parlant ainsi, je ne veux nullement dire que la peinture doit se borner aux sujets contemporains; je veux dire qu'elle doit traiter tous les sujets de son domaine suivant les idées régnantes dans la société. Par exemple, elle a traité, au seizième siècle, les sujets religieux avec la foi; aujourd'hui, elle les traitera avec la philosophie. »

blicaines, fut seulement le peintre de la Révolution, tant qu'il professa seulement dans son atelier et devant des disciples, ses œuvres et ses leçons furent, en quelque sorte, un bienfait public: car, par la sévérité du goût, du style et des formes, par le culte des nobles pensées et des belles actions, il sut ramener l'art au respect de soi-même, à la dignité, à la vraie noblesse. Mais lorsque l'empire eut remplacé la république, lorsque, peintre de l'empereur, et, moins par caractère que par position, Louis David fut devenu le régulateur du goût, le dispensateur des récompenses et des commandes, enfin, le préfet du département des beaux-arts, on vit reparaître la tyrannie de Vouet sous Louis XIII, et de Lebrun sous Louis XIV, avec les formes du régime impérial. L'art fut enrégimenté, caserné, mis au pas militaire. Toutes ses œuvres, depuis le tableau d'histoire jusqu'au meuble d'ébénisterie, comme toutes celles de la littérature, depuis le poëme épique jusqu'au couplet de romance, reçurent un mot d'ordre, une consigne, j'allais dire un uniforme, qui s'appelle style de l'empire. L'art, comme les lettres, s'arrêta court dans l'essor qu'il avait pris, car, à lui comme à elles, la liberté seule assure un progrès continu. Il faut que toutes les théories se discutent, que tous les genres se produisent, que tous les talents prennent leur voie et tous les génies leur vol, enfin que toutes les âmes se développent et s'épanouissent sans entraves (je ne dis pas sans règles), suivant leur propre nature, pour, qu'entraîné dans le tour-

billon de l'émulation générale, l'esprit humain s'élève d'effort en effort et de conquête en conquête. »

« L'école de David, qui avait eu la gloire d'accomplir une heureuse rénovation de l'art, eut donc le tort de l'enrayer aussitôt dans sa course, et de vouloir le faire sujet du monarque, lui qui échappe, comme la conscience même, à toute autre autorité que la sienne propre. Mais ce n'était qu'un temps d'arrêt, et la Révolution, comprimée par l'empire, devait bientôt reprendre en tous sens sa marche victorieuse. Elle s'était même, en ce qui touche l'art, conservée comme le feu sacré dans le cœur généreux de quelques artistes qui mettaient leur croyance au-dessus de leur intérêt. Ainsi, tandis qu'un des élèves directs de David, Antoine-Jean Gros, ajoutait aux mérites de son maître deux des grands éléments de l'art de peindre, trop négligés par toute l'école, la couleur et le mouvement, un autre peintre, qui ne devait son talent qu'à lui-même et ne tenait à nulle tradition, restait indépendant, et, par l'indépendance, original. Comme Poussin réfugié en Italie, comme Lesueur cloîtré chez les chartreux, il se maintint inaccessible aux influences de l'exemple et aux séductions de la faveur. Lorsque tous, autour de lui, cherchaient la pose académique, il cherchait le naturel et l'élégance ; lorsque tous restaient guindés sur le cothurne héroïque, et voués, comme on disait alors, au culte de Mars et de Bellone, lui seul sacrifiait aux Grâces. C'était le treizième enfant

d'un maçon de la Bourgogne, Pierre-Paul Prud'hon.» Pris en affection par un moine de Cîteaux, qui lui apprit, avec la lecture, quelques éléments de dessin, Prud'hon enfant avait renouvelé le miracle de Pascal devinant les premières propositions de la géométrie d'Euclide ; il s'était fait, avec des plantes, des fruits et des pierres, les couleurs d'une palette. Mais, toujours en lutte avec la misère, obligé, pour gagner le pain de sa famille, de vouer ses jours et ses veilles à d'indignes travaux, de dessiner des vignettes de livres, des têtes de lettres, des devises de confiseurs, des factures de négociants, Prud'hon fut longtemps méconnu et toujours négligé. Il avait quarante-neuf ans, lorsqu'en 1807 son compatriote Frochot, alors préfet de Paris, auprès duquel l'avait introduit une lettre de mon père, lui commanda pour la salle de la cour criminelle son premier tableau, sa première composition de haut style, cette célèbre allégorie qui se nomme *la Justice et la Vengeance divines poursuivant le crime*. Comme tant d'autres hommes, grands par le génie ou la vertu, pour qui la vie future est une dette de la souveraine justice, Prud'hon n'a pris sa place qu'après sa mort. Pouvait-il en être autrement? par un temps d'austérité froide et factice, il n'aimait que le naturel et la grâce ; quand la ligne régnait seule, il cultivait surtout le coloris, et parmi des peintures généralement graves, ternes et maussades, les siennes brillaient par l'élégance, la fraîcheur et la vivacité. Il méritait bien l'isolement et l'abandon. Mais une justice posthume est du moins

rendue à son doux génie. On l'a nommé le *Corrége français;* on recherche avidement ses moindres ouvrages, et l'on paye à plus haut prix une vignette de confiseur tracée par sa main que tel grand tableau de tel peintre officiel qui fut membre de l'Institut.

« A peine échappée au régime du sabre, la France reprit bientôt, sous la Restauration, sa lutte séculaire pour toutes les libertés humaines. Dès que l'intelligence put tenir tête à la force, quand la tribune se réveillait de son long sommeil, quand la littérature, se retrempant aux combats de la presse, et levant le drapeau révolté du romantisme contre la vieille tyrannie des classiques, retrouvait tous les priviléges de la pensée, et s'abandonnait à toutes les licences du goût, l'art aussi recouvra de plain-pied sa nécessaire indépendance et les libres allures des penchants personnels. Un jeune homme de vingt-sept ans, Théodore Géricault, en exposant son *Radeau de la Méduse* au salon de 1819, donna le signal de l'émancipation. Il fut entendu de tous, accepté de tous, et, dans le champ sans limites ouvert par la liberté, agrandi par la fantaisie, se forma, de toutes les écoles, de tous les genres, de tous les styles, de tous les goûts, ce qu'on nomme l'école moderne. Ici je m'arrête. Ce n'est point par ses contemporains qu'elle peut être sainement jugée. Ce droit n'appartient qu'aux générations dont elle sera suivie, à la postérité, qui saura mieux que nous quels noms et quelles œuvres doivent survivre à

l'oubli, et quelle juste place leur appartient dans l'histoire de l'art français. »

Je demande toutefois la permission de citer encore une page, où j'essayais de résumer cette histoire. Ce sera montrer comment, dans ses phases et ses transformations diverses, il a fidèlement suivi celles des idées et des mœurs, comment il a toujours réfléchi l'état de la société française.

« L'art enfant reste enveloppé dans les langes du dogme tant que dure la servitude chrétienne du moyen âge. Il grandit, se développe, devient l'art enfin, après la Renaissance, à l'imitation de ses maîtres, les Italiens émancipés. Il est italien d'abord, puis il s'imprègne peu à peu du caractère et du génie de la France. Tandis que les protestants revendiquent le libre examen, que les jansénistes opposent leur inflexible austérité à la morale relâchée des jésuites, que Descartes établit les droits de la raison et les lois du raisonnement, l'art, avec Poussin et Lesueur, devient grave, austère et logique comme la philosophie. Dans l'éclat de la seconde moitié du dix-septième siècle, quand Louis XIV est victorieux au dehors par ses généraux, habile administrateur au dedans par ses ministres, et grand de la grandeur d'une foule d'hommes illustres qui l'illuminent de leur éclat, l'art se guinde à une élévation factice et théâtrale; et quand les fautes, les revers, les cruautés par expiation de conscience timorée assombrissent la vieillesse du mari de la veuve de Scarron, l'art, par ennui de ce

régime maussade, descend de ses échasses et se rapetisse aux futilités. Avec la régence, il se fait effronté, libertin; puis, quand vient le règne des *cotillons*, la Pompadour et la Dubarry, on le voit se scinder en deux camps, et former deux écoles dans le genre unique de la pastorale : l'une, celle de Boucher, obéissant aux mœurs, plus futile et plus libertine encore que sous la régence; l'autre, celle de Greuze, ramenée par les lettres au culte de la nature et de la moralité. Mais déjà, sous les inspirations de la philosophie et les hardiesses des libres penseurs, on sent courir à travers les peuples ce vent de l'opinion soulevée qui annonce les tempêtes des révolutions. L'art quitte aussitôt les bergeries pour remonter à l'histoire; il laisse les danses lascives pour les fières attitudes, d'épicurien se fait stoïque, et, pour exprimer les nouvelles idées républicaines succédant aux pieuses croyances, franchit d'un bond toute l'époque des sujets religieux, et retourne aux républiques de l'antiquité. Puis, quand la moderne république est étouffée par un de ses fils, soldat heureux, soldat couronné, traînant incessamment la France à la bataille, l'art imite la nation

> Qui prit l'autel de la victoire
> Pour l'autel de la liberté.

Jadis il s'était fait moine, et, voué à l'agneau de paix, il s'emprisonnait dans le monastère. A pré-

sent, il se fait conscrit, et se cloître dans la caserne, adorant le Dieu Sabaoth. Mais le géant tombe, la liberté renaît; et l'art, comme les lettres ses sœurs, embrasse avec transport la bonne déesse. Fier de s'appartenir enfin, heureux de n'avoir plus de frein, plus d'entraves, plus d'uniforme, il s'élance alors impétueusement dans toutes les carrières, essaye tous les genres, prend tous les styles, revêt toutes les formes, marche à tous les buts, arrive à toutes les limites, qu'il dépasse quelquefois; et bientôt, abusant de son indépendance indisciplinée et quelque peu fantastique, jusqu'à nier même les leçons salutaires de l'expérience et les règles protectrices du bon goût, il représente bien, en notre temps de doute et de ferveur, de hauteur et de bassesse, de grandes passions et de viles cupidités, de revendication des droits et d'oubli des devoirs, cette absence de foi commune, cette anarchie des esprits et des âmes, qui causent le trouble et font le tourment de la société. »

A propos des réformateurs de l'école actuelle, je dois faire observer que Géricault n'avait pas été pensionnaire de Rome, pas plus que ne le furent Ary Scheffer et Decamps (ne parlons que des morts), ceux qui honorèrent par le plus de talent et d'autorité l'école française émancipée. Ils ne furent pas davantage membres de l'Académie de peinture; et puisque ce mot d'académie se trouve sous ma plume, il paraît nécessaire à mon sujet que je dise ce qu'elle fut en France. Ce n'est point

de l'Institut actuel que je vais parler (encore une fois je respecte les vivants, et surtout les puissances vivantes), mais seulement de l'ancienne Académie de peinture qu'a remplacée l'une des classes de l'Institut.

L'élève des Carrache, en Italie, devenu peintre de Louis XIII, auquel il donna des leçons, Simon Vouet, avait été prince de l'Académie de Saint-Luc à Rome. A Paris, il fut l'un des fondateurs de cette association de peintres artistes qui, longtemps inquiétés par les prétentions des peintres en bâtiments, s'unirent pour mettre l'art en dehors et au-dessus des corps de métiers. Cette association, approuvée par Richelieu, eut plus tard Mazarin pour protecteur, et devint enfin, par les lettres patentes que le ministre universel fit signer au jeune Louis XIV en 1655, l'Académie de peinture, dont les membres avaient le privilège exclusif d'exercer et d'enseigner sans payer de droits de maîtrise [1]. Cette académie était bonne assurément par son origine et son objet, puisqu'elle conquérait l'indépendance professionnelle des artistes qui la composaient. Mais une fois constituée par décret royal, elle eut les défauts et le sort de tous les corps privilégiés. D'une part, elle se montra impérieuse et tyrannique ; de l'autre, fort utile à ses membres, elle fut, pour l'art, d'une pro-

1. Ce ne fut que sous Louis XVI, et par les soins de Turgot, que l'art en France, comme profession, acquit enfin sa pleine liberté.

fonde inutilité. Comme l'académie fondée à Florence par Laurent le Magnifique, qui devint, contre le but de son institution, l'une des causes de la décadence de l'art florentin et de l'art italien tout entier; comme l'Académie de *San-Fernando* à Madrid, qui tenta vainement de ranimer le grand siècle épuisé, et d'où Philippe V, Ferdinand VI, Charles III, qui la peuplèrent de maîtres étrangers, ne purent faire sortir un élève de quelque valeur, l'académie de Louis XIV avorta complétement. C'est parce qu'une académie, une corporation titrée et patentée, substitue la tradition et la démonstration scolastique du professeur à l'inspiration personnelle de l'élève, au choix propre de son maître, de son genre, de son style, de sa manière, et parce qu'elle substitue la facilité de vivre au besoin de vivre, qui est un autre aiguillon du succès. C'est aussi parce que l'art, plante rebelle aux lois de la culture, échappe à toutes les combinaisons factices qu'on imagine pour le propager, l'acclimater, le diriger, parce qu'il est, comme dit Platon, « un oiseau des bois, qui hait la cage et ne peut vivre qu'en liberté. »

Je n'ai jusqu'à présent parlé que des arts du dessin; je me suis même circonscrit à peu près dans la peinture et la statuaire, pour ne pas trop étendre un cadre déjà si vaste. Mais tous les autres arts de la même famille, l'architecture, la gravure, et jusqu'à la photographie, me fourniraient aussi bien la

preuve que ce qu'on nomme les encouragements de l'autorité sont aussi impuissants à faire naître ou à faire progresser un art quelconque, qu'à empêcher ou retarder sa ruine quand l'heure fatale a sonné. Veut-on faire la même expérience dans l'histoire de la musique? J'y consens. L'on y trouvera les mêmes enseignements et les mêmes démonstrations que dans l'histoire des arts du dessin.

« Le plain-chant, connu sous le nom de chant grégorien, fut établi par le pape saint Grégoire à la fin du sixième siècle. Comme tous les arts de l'Italie à cette époque, et depuis que Constantin avait transporté Rome à Byzance, ce chant grégorien venait sans doute du Bas-Empire, où l'on connaissait dès longtemps le *Cantique de saint André;* et, s'il eût été possible de remonter à ce cantique byzantin, peut-être y eût-on trouvé quelque vestige, quelque secret de la musique des anciens. Jean-Jacques Rousseau appelle le plain-chant « reste bien « défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne mu- « sique grecque. » Quoi qu'il en soit, institue par la papauté comme un article de foi, ce plain-chant dura sans altération et régna sans interruption, ainsi que la peinture hiératique des byzantins, jusqu'à l'époque de la Renaissance, de manière que le cantique de saint André prit exactement la même place et le même rôle dans l'art de la musique que la Vierge de saint Luc dans l'art de la peinture. Mais si la statuaire, par l'école pisane, précéda la peinture dans la voie d'émancipation que lui ouvrit en-

suite l'école florentine, la peinture, à son tour, précéda de beaucoup la musique, le plus attardé des beaux-arts sur la route de l'indépendance, du développement et du progrès. Il faut aller à mille ans de son institution pour que le plain-chant grégorien soit enfin détrôné par le véritable art musical. Si le moine Guido d'Arezzo, dans le onzième siècle, imagine sa gamme incomplète, et nomme ses six notes par les six premières syllabes des vers du cantique de saint Jean,

*Ut* queant laxis
*Re* sonare fibris, etc.,

il ne fait qu'inventer un mode de notation, une écriture cursive pour la musique, sans rien changer ni ajouter à la musique elle-même, qui reste toujours le chant grégorien. Lorsqu'aux débuts du quatorzième siècle, au temps de Dante, de Pétrarque et de Boccace, le grand Giotto s'affranchissait de l'imitation des Grecs pour ne plus se soumettre qu'à celle de la nature; lorsqu'il trouvait l'*expression*, ce grand sujet d'étonnement pour ses contemporains, cette partie supérieure de l'art, dans laquelle les modernes ont peut-être vaincu les anciens, où en était la musique? toujours enveloppée et captive dans les langes du chant grégorien. Ce ne fut, suivant la juste observation de M. Fétis, qu'à la fin de ce quatorzième siècle que l'on commença, non point encore à changer le plain-chant, mais à le mettre en parties, en canons,

à le couvrir d'ornements recherchés et de mauvais goût, vraies subtilités scolastiques, qui faisaient appeler le meilleur musicien *musicus argutissimus*. Ce fut au cœur du siècle d'or de la peinture, à l'époque de Léonard, de Raphaël, de Titien, de Corrége en Italie, à l'époque d'Albert Dürer en Allemagne, après Van Dyck et Hemling dans les Flandres, que Luther, en répandant ses *chorals* parmi les populations réformées, arracha la musique à la tyrannie de Rome, la créa libre et populaire. « Une mère « nouvelle du genre humain, dit Michelet, était « venue au monde, la grande enchanteresse et la « consolatrice : la musique était née. » Ce fut un demi-siècle après la mort de Raphaël que Luigi de Palestrina, élève de Luther par son maître le Flamand Goudimel, pour sauver le plain-chant des *argutissimi* proscrit par le pape Marcel, réforma à son tour la musique de la chapelle Sixtine, et, donnant au chant religieux son vrai caractère, l'éleva à toute sa hauteur et à toute sa dignité. Ce fut enfin lorsque l'école des Carrache luttait seule contre l'universelle décadence de la peinture, qui, chassée de l'Italie par l'abandon, allait se réfugier dans les Pays-Bas, l'Espagne et la France, que Monteverde, par l'invention, ou, si l'on veut, l'emploi de l'accord de septième, trouvait, comme Giotto en peinture, l'*expression* en musique, et créait ainsi le drame musical, l'opéra [1].

1. Il ne faudrait pas conclure qu'il y avait en Italie un

L'art de la musique moderne est donc né avec la réforme religieuse, et par elle, comme la peinture dans les Pays-Bas hollandais. C'est une origine bien indépendante des encouragements de l'autorité; et l'on ne voit pas, dans la suite de son histoire, que la musique leur ait dû beaucoup de ses progrès et de son éclat. Faisons un rapide examen de cette histoire dans les deux pays où la musique fut le plus et le mieux cultivée, l'Italie et l'Allemagne. Venue longtemps après les autres beaux-arts, la musique atteignit son extrême hauteur justement alors que l'Italie, l'Espagne, les Flandres et la France, également épuisées, n'avaient plus un seul successeur de Raphaël, de Velazquez, de Rubens, de Rembrandt, et de Poussin. C'est à cette époque effacée pour les arts plastiques qu'elle prit le plus complet et le plus magnifique développement; c'est le dix-huitième siècle qui fut son siècle d'or; c'est à lui qu'appartiennent, en Italie, Marcello, les Scarlatti, Porpora, Pergolèse, Cimarosa, qui mourait quand Rossini venait de naître; en Allemagne, Hændel, Bach,

art de la musique antérieur à Palestrina de cette circonstance que des tableaux plus anciens, tels que la *Sainte Cécile* de Raphaël ou les *Concerts d'anges* de Fra Angelico, offrent les images d'assez nombreux instruments de musique. On trouve aussi de nos jours beaucoup d'instruments divers parmi les nations de l'Orient, chez les Arabes, les Persans, les Indous, les Chinois. En peut-on conclure que ces peuples possèdent une musique parvenue à l'état d'art véritable? Assurément non.

Gluck, Haydn, Mozart, dont Beethoven fut l'imitateur avant de donner l'essor à son génie personnel. De même qu'en naissant dans l'année où mourait Michel-Ange, Galilée avait annoncé à l'Italie que la science allait succéder à l'art, ce merveilleux épanouissement de la musique, au midi et au nord, venait consoler le genre humain du déclin général de la peinture.

Faisons d'abord un aveu, car il faut toujours chercher la vérité et la justice avant la satisfaction que l'on trouve à se donner raison. J'avoue donc que l'on rencontre en Italie, pour la musique, la preuve qu'une institution de l'État, bien établie et bien dirigée, peut avoir des résultats utiles et durables. « Si, parmi les écoles de peinture dont se glorifie la Péninsule italique, celle de Naples n'a que le dernier rang, en revanche, dans la culture de l'art musical, Naples l'emporte sur tout le reste de l'Italie. On pourrait même dire que la musique italienne, entre Palestrina et Rossini, tous deux des États romains, est la musique napolitaine. Dans la salle d'assemblée du Conservatoire de Naples on conserve avec orgueil et respect une lourde écritoire en plomb qui a servi successivement à tous les *maestri* célèbres, depuis le milieu du dix-septième siècle jusqu'à nos jours. En voici la longue liste chronologique : Alessandro Scarlatti, son fils Domenico et son petit-fils Giuseppe, Porpora, Leo, Durante, Leonardo Vinci, Pergolèse, Jomelli, Piccini (le rival de Gluck), Sacchini, Paisiello, Cimarosa, Guglielmi,

Fioravanti, Zingarelli, Mercadante, auxquels il faut ajouter Bellini et Donizetti, car si l'un est né à Catane, en Sicile, et l'autre à Bergame, en Lombardie, ils sont tous deux élèves du Conservatoire de Naples. »

Cela prouve que l'institution ne fut pas faussée par des caprices de cour, et que, par exemple, le marquis de Tanucci, qui gouverna les Deux-Siciles pendant presque un demi-siècle (de 1735 à 1780), sous Charles III et Ferdinand IV, eut le bon esprit de laisser la plus grande latitude, la plus complète indépendance à ces illustres professeurs napolitains. Mais tous les musiciens de l'Italie ne sont point compris parmi ceux-là. A Venise, le patricien Marcello n'eut aucun besoin de leçons gratuites; Salieri, de Legnano, dut aller vivre à Vienne; Sarti, de Faenza, à Saint-Pétersbourg; Spontini et Chérubini, de Florence, à Paris, et Rossini, le plus célèbre de tous, le plus fécond, le plus populaire, a-t-il reçu, dans sa laborieuse jeunesse, le moindre secours, le moindre encouragement? Fils de pauvres musiciens ambulants qui le menaient de foire en foire, il n'eut ni les moyens ni le loisir d'acquérir une véritable éducation. Quelques leçons que lui donna charitablement l'abbé Matteï, de Bologne, voilà l'unique appui d'une main amie qu'il ait trouvée tendu à son génie naissant. Ce fut seul, bien seul, qu'il écrivit, dès quatorze ans, *Demetrio e Polibio*, à vingt ans *Tancredi*, à vingt-quatre ans *Otello* et le *Barbier de Séville*, à trente-six ans *Guil-*

*laume Tell.* C'était le chant du cygne de Pesaro, mort ainsi pour l'art aussi jeune que Mozart et Raphaël.

Quant à l'Allemagne, qui vit naître la musique au temps de Luther et qui en a porté si haut la science, si haut les modèles en tous genres, elle nous fournit, sans nulle exception comme le Conservatoire de Naples, la preuve que nous ont déjà donnée pour les arts du dessin toutes les contrées de l'Europe où ils furent cultivés avec succès. Ce n'est pas seulement l'absence de tout encouragement et de tout secours qu'elle va nous montrer à l'égard de ses musiciens les plus fameux : c'est l'indifférence, l'abandon et le dédain. Lorsqu'on songe à la supériorité que l'Allemagne s'est acquise dans l'art de la musique, à la gloire immense que lui ont donnée ses grands compositeurs, on est vraiment surpris, on est indigné de l'ingratitude dont elle a payé les plus illustres de ses enfants. Voyez leur sort : Pour échapper à l'obscurité et à la misère, Hændel est contraint de quitter son pays, d'aller écrire d'abord des opéras en Italie, puis ses sublimes oratorios en Angleterre, qui l'adopte, l'enrichit et le glorifie. Gluck doit l'imiter, Gluck le pauvre enfant d'un garde-chasse, qui apprend un peu de musique au lutrin de son village, et s'enrôle d'abord dans un orchestre ambulant ; il compose aussi pour l'Italie, puis pour la France, qui l'adopte également et à laquelle il laisse ses grands chefs-d'œuvre. Si Bach et Haydn peuvent vivre en travaillant dans leur pa-

trie, c'est que, simples et dénués d'ambition, l'un se contente d'être toute sa vie organiste de la petite église Saint-Thomas à Leipzig, et l'autre, fils d'un charron de Rohrau, de rester valet de chambre du prince Esterhazy. Hændel, Bach, Gluck et Haydn ne doivent qu'à eux-mêmes leur talent original et leur célébrité tardive. Quant à Beethoven, que dans sa jeunesse le désespoir avait conduit presque jusqu'au suicide, retiré dans une triste maison d'un faubourg de Vienne, il n'a, pour soutenir sa sombre et solitaire vieillesse, que le secours d'un étranger, le prince russe Gallitzine, qui lui commande et lui paye d'avance ses derniers ouvrages. Weber va mourir à Londres, si pauvre qu'il ne laisse pas à sa famille de quoi l'enterrer. Mendelssohn n'échappe à la détresse de ses devanciers qu'à la faveur de son patrimoine, et Meyerbeer, riche aussi de naissance, doit pourtant imiter Gluck, et porter ses œuvres, qui font le tour du monde, d'abord à Venise, puis à Paris.

Pour être le plus célèbre et le plus grand, Mozart n'en partage pas moins la commune destinée. Quel professeur eut-il ? pas d'autre que son père, second maître de chapelle du prince archevêque de Salzbourg. Et quelle fortune ? rien de plus, pendant de longues années, qu'un traitement annuel de 12 florins et demi comme suppléant de son père. Voilà de belles ressources et de beaux encouragements ! Bien lui prit d'être un enfant-prodige pour trouver à vivre, en courant l'Allemagne, la France, l'Italie,

pour s'y donner en spectacle dans des concerts, soit en donnant des leçons à 20 kreutzers le cachet. J'ai vu, dans une maison de campagne près de Vienne, la chambre où, déjà malade, déjà condamné à une mort précoce comme son génie, il écrivit le dernier de ses opéras, *Die Zauberflöte* (*La Flute enchantée*). C'est une mansarde sous les toits, garnie d'un lit de camp, d'une chaise en paille et d'une table en sapin ; c'est une chambre de domestique. Et lorsqu'un obscur baron, le logeant là par charité, se croyait généreux envers cet hôte dont le nom glorieux honore aujourd'hui la maison qu'il habita, il n'ignorait pas que Mozart enfant avait ravi d'admiration la cour de France ; que, jeune homme, il avait répondu aux flatteurs compliments de l'empereur Joseph II par de dignes et fières paroles ; qu'il était partout connu, partout célèbre, partout respecté. Cependant il hébergeait l'auteur de *don Giovanni* parmi ses valets, comme avait fait l'archevêque de Salzbourg, comme faisait de l'auteur des *Saisons* le prince Esterhazy. Et lorsque, peu de temps après, usé par les veilles et l'incessant labeur, Mozart, à trente-six ans, plus jeune que Raphaël, s'éteignait dans la misère, dans l'abandon, dans la douleur d'obtenir trop tard une petite place de maître de la chapelle impériale qui l'eût fait vivre et lui eût donné l'indépendance, ses dépouilles mortelles furent emportées au milieu d'une telle solitude que vainement, depuis lors, on a cherché la place où elles furent inhumées. Maintenant, à Vienne, on

s'évertue à les retrouver pour élever sur cette fosse sans pierre quelque splendide mausolée, et Salzbourg lui a dressé une statue de bronze sur la place publique, comme Halle à Hændel, Leipzig à Bach, Bonn à Beethoven et Dresde à Weber.

Nous avons parcouru le cycle entier des beaux-arts pour l'objet qui nous occupe. Il est temps de tirer une conclusion de ces longues prémisses.

La vue d'une exposition à Paris, annuelle ou bisannuelle, fait naître deux réflexions générales, l'une de juste fierté, l'autre de non moins juste modestie. « La première est un retour sur nous-mêmes quand nous étendons nos regards sur l'Italie, l'Espagne et les Flandres d'à présent. Les Italiens, les Flamands, les Espagnols ont été nos maîtres; ils ne sont plus même nos rivaux. Tandis que nous n'avons à nous plaindre que d'une exubérance de séve et d'activité créatrice, eux, tombés au dernier degré de la décadence, ont cessé de produire, et nous pouvons opposer notre fécondité, peut-être excessive, à leur déplorable stérilité[1]. La seconde réflexion générale est encore un retour sur nous-mêmes quand nous étendons nos regards autour de nous, non plus sur le présent, mais sur le passé, quand nous comparons l'art de notre siècle à

1. Il est à peine nécessaire de dire que je range les artistes de la Belgique parmi les nôtres, comme je placerais ses écrivains dans notre littérature.

l'art des grands siècles. C'est le revers de la médaille. Que voyons-nous aujourd'hui ? Une foule de productions moyennes, estimables, dignes d'intérêt, dignes d'éloges; point ou presque point d'œuvres fortes, grandes, capitales, dignes d'admiration, dignes d'enthousiasme. Beaucoup de talent, peu de génie; beaucoup de succès, peu de gloire. On dirait, à voir combien le don de produire se rapetisse en s'élargissant, que le domaine de l'intelligence est comme le territoire d'une province, où la propriété s'amoindrit en raison directe de ce qu'elle se divise et se morcelle; on dirait qu'il n'y a, dans l'esprit humain pris en masse, comme dans un terrain mesuré, qu'une quantité donnée de sucs alimentaires et productifs, de sorte qu'à la place de hautes futaies pousse un bois taillis, et qu'il vient seulement vingt arbustes pour un chêne.

Devant ce double résultat, la diminution de l'art et l'augmentation des artistes, se pose naturellement une double question : Faut-il encourager l'art? Oui, dirons-nous unanimement, nous qui comprenons sa puissance et sa grandeur, qui lui vouons un culte pur et désintéressé, qui l'aimons de cet amour dont Fénelon voulait qu'on aimât Dieu, sans crainte de châtiment, sans espoir de récompense. Faut-il encourager les artistes? Ici je demande à distinguer. Oui, ceux que la nature a faits ou que l'éducation peut faire artistes; ceux qui trouvent sur-le-champ et d'instinct une bonne voie; ceux qui ne s'en écartent que par excès de qualité

ou par quelque erreur du moment, et que l'âge, la réflexion, un bon conseil peut-être, peuvent y ramener. Ceux-là, oui, il faut leur tendre la main, les flatter d'une voix amie, louer hautement leur mérite, corriger leurs écarts avec autant de mesure que de sincérité, les traiter enfin comme ces athlètes des grands jeux que les cris des spectateurs soutiennent et conduisent jusqu'au but où le prix les attend; il faut les encourager. Mais ceux qui, n'ayant pas reçu du ciel *l'influence secrète*, manient gauchement la brosse ou l'ébauchoir; ceux que leurs parents ont mis dans un atelier comme ils les eussent mis au séminaire, sans vocation, sans goût, sans aptitude; ceux qui prennent le nom d'artistes et ne le mériteront jamais, desquels on dira, quand ils seront à l'âge où mourut Raphaël : « C'est un jeune homme qui promet, » et dont la vie s'usera dans l'obscurité, dans le besoin, dans le dégoût et la haine de leur état, ceux-là, je le dis hautement, il faut les décourager. Autrement on les trompe, on les égare, on les perd. Enlevez-les à l'art, qui n'attend rien d'eux et dont ils n'attendent rien; rendez-les à d'autres carrières où les succès sont plus faciles et plus communs; ayez le courage de leur dire :

Soyez plutôt maçon, si c'est votre métier [1].

Écoutons sur ce point une voix plus puissante,

1. « Mais dites-moi, monsieur Challe, pourquoi êtes-vous peintre? Il y a tant d'autres états dans la société où la

une voix qui sort de l'antiquité grecque, du grand siècle d'Athènes, et, de ce temps si fertile en bon goût, nous apporte une leçon de sage sévérité. C'est celle de Périclès s'adressant aux émules d'Ictinus, de Phidias et de Polygnote. Voici le discours qu'on lui prête :

« O vous qui attendez que j'entreprenne de « grands travaux, préparez-vous avec ardeur, et « n'ayez pas une confiance inactive. Les guerres « semées par les guerres touchent à leur fin; puis- « sent les dieux nous envoyer une paix qui sera « plus glorieuse pour notre patrie que les victoires « ensanglantées! Ceux d'entre vous qui seront ju- « gés capables de bâtir, de sculpter ou de peindre « des œuvres dignes d'admiration auront une vie « assurée et même des gains considérables. Mais « ceux dont la main est peu expérimentée et à qui « Minerve n'a point souri, en vérité ils feraient « mieux aujourd'hui de cultiver la terre ou de s'é- « tablir fabricants de poteries dans le Céramique. « Jamais ils n'auront part aux travaux; jamais, « par Jupiter, je ne leur livrerai, pour qu'ils les « gâtent, les marbres du Pantélique et les matières « précieuses que je fais venir de tous les pays pour « orner la ville; non, quand même ils me seraient

médiocrité même est utile. Il faut que ce soit un sort qu'on ait jeté sur vous quand vous étiez encore au berceau. Il y a trente ans que vous faites le métier, et vous ne vous doutez pas de ce que c'est, et vous mourrez sans vous en douter. » (Diderot, *Salon de* 1763.)

« proches par le sang, quand le grand prêtre de « Neptune-Érecthée les protégerait, quand Aspa- « sie suppliante tendrait vers moi ses beaux bras. « Un général ne place point aux postes périlleux « un soldat lâche et débile; je serais non moins « blâmable si je confiais les richesses et la renom- « mée de notre patrie à des artistes sans habileté. « Les Lacédémoniens précipitent dans un gouffre « les enfants difformes, afin de ne point nourrir « des citoyens inutiles : ainsi je veux ôter l'espé- « rance aux sculpteurs et aux peintres qui n'ont « pas le sens de ce qui est beau, car si l'État les « employait, ils n'apporteraient que du dommage. « Il n'est pas juste que l'intérêt d'un seul soit pré- « féré à la gloire de tous. Que diraient les Athé- « niens aux autres Grecs qui viendront bientôt « contempler leur ville lorsqu'elle sera parée de « mille chefs-d'œuvre, s'il fallait leur montrer en « même temps des taches honteuses et des édifices « qu'il vaudrait mieux n'avoir point achevés? Ef- « forcez-vous donc de ne produire que des œuvres « nobles, irréprochables, et d'une beauté qui sache « ne point vieillir. »

(*Discours inédit de Périclès*, cité par M. Beulé.)

A nos modernes Périclès, à ceux qui ont dans les mains le gouvernement des arts, c'est-à-dire l'encouragement et la récompense des artistes, je voudrais pouvoir adresser ce conseil :

« Mettez les éléments des arts à la portée de

tout le monde, comme les éléments de l'instruction littéraire et scientifique. Vous avez des écoles gratuites pour la lecture, l'écriture et le calcul; bien. Ayez aussi des écoles gratuites pour le dessin linéaire et à l'usage des artisans. Si les unes ne font ni poëtes, ni historiens, ni astronomes, les autres ne feront ni peintres, ni statuaires, ni architectes; mais elles ne les empêcheront point de se faire. Ayez encore des conservatoires de musique pour que vos théâtres lyriques y prennent des chanteurs et vos orchestres des joueurs d'instruments; mais n'essayez pas d'y faire éclore des compositeurs. Sans écoles et sans conservatoires, les poëtes, les historiens, les astronomes, les peintres, les statuaires, les architectes et les compositeurs se formeront tout seuls, comme ils se sont formés partout et dans tous les temps, même dans le nôtre. — Ouvrez de loin en loin des expositions, c'est bien. Fondez partout des musées, c'est mieux encore. Par les unes l'émulation s'éveille et s'entretient, elles sont d'ailleurs comme l'état de situation des arts qu'une nation se dresse périodiquement à elle-même. Par les autres sont offerts les vrais modèles, devant qui se révèlent les vraies vocations, et, pour contrôler les expositions, il n'y a que les musées, puisque, pour diriger les disciples, il n'y a que les maîtres. En outre, dans les expositions, et plus encore dans les musées, l'extrême variété des écoles, des genres, des styles, des manières, protége le visiteur attentif et curieux contre l'imitation

servile où l'entraînent les leçons d'un professeur unique, et lui permet de garder, en étudiant le passé, les tendances du présent, en étudiant les maîtres dans leurs œuvres, sa propre personnalité. — Mettez au concours les ouvrages publics, les ouvrages de la *commune*, comme firent les Florentins du quinzième siècle pour les portes de leur Baptistère, concours où le jeune Ghiberti fut déclaré vainqueur par ses propres rivaux, Donatello et Brunelleschi, et qui valut à Florence ces admirables dessins en bronze que Michel-Ange disait « dignes des portes du paradis ; » mais, hors de là, ne faites aucune commande d'œuvres d'art, ces commandes que fuyait Poussin jusqu'à Rome, et Puget jusqu'à Marseille. On ne doit rien attendre d'un artiste à qui n'appartiennent ni son sujet, ni la manière de le traiter, ni le temps qu'il y doit mettre. On coupe ainsi les ailes à son génie. L'artiste est sans originalité dès qu'il est sans indépendance et sans passion. Il ressemble à ces peintres byzantins à propos desquels s'exprimaient ainsi les pères du second concile de Nicée (en 787), celui même qui jeta le premier l'anathème sur l'hérésie des iconoclastes : « Comment pourrait-on accuser « les peintres? L'artiste n'invente rien; c'est par « les antiques traditions qu'on le dirige; sa main « ne fait qu'exécuter. Il est notoire que l'invention « et la composition des tableaux appartiennent aux « pères qui les consacrent. A proprement parler, « ce sont eux qui les font. » (Traduction d'Éme-

ric-David.) C'était alors la servitude de l'art sous le dogme ; peu différente est, de nos jours, la servitude de l'art sous la commande.

Mais quand l'artiste s'est révélé, mais quand son œuvre est faite, alors épuisez, je le veux bien, toute la générosité que doit mettre une nation à rémunérer les hommes et les travaux dont elle doit s'honorer. Cet argent que vous perdez en facilités nuisibles, en vains encouragements, en stériles commandes, dépensez-le à payer splendidement les ouvrages d'élite. Et quant aux hommes qui font la gloire de leur pays, qui nous donnent les plus douces et les plus pures jouissances de la vie, qui nous révèlent le *beau*, qui permettent à l'âme humaine de le saisir, de le comprendre, de s'en repaître, de s'en rassasier, de savourer sa véritable ambroisie sur la terre, qui est l'admiration, pour ceux-là nulle récompense n'est au-dessus de leurs services, pas plus qu'au-dessus de notre gratitude. Pierre le Grand a créé en Russie, sous le nom de *tchine*, une hiérarchie générale, où se trouvent compris et rangés tous les serviteurs de l'État et tous les grades qu'on peut acquérir dans les diverses carrières des emplois publics. Si une telle organisation existait chez nous, je demande pourquoi M. Ingres n'aurait pas le rang de maréchal de France comme Turenne, et Rossini comme Maurice de Saxe? Est-ce qu'un excellent tableau, un excellent opéra ne valent pas une bataille gagnée? Ils sont bien l'œuvre de leurs auteurs, tandis qu'une victoire est due quelquefois à un subalterne,

à la bravoure des soldats, à la fortune. Pour moi, Phidias n'est pas moins grand qu'Alexandre le Grand; pour moi, le Jupiter d'Olympie, la Minerve d'Athènes et les frontons du Parthénon égalent bien les victoires du Granique, d'Issus et d'Arbelles; et si j'avais à citer les deux plus illustres rivaux du seizième siècle, ce n'est pas Charles-Quint et François Ier que je nommerais, mais Raphaël et Michel-Ange.

En un mot, et pour tout résumer, je dirais aux ordonnateurs des beaux-arts : Imitez les Grecs; comme eux ne faites rien avant, faites beaucoup après; comme eux n'encouragez pas, récompensez.

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Cie, 30, rue Mazarine.

## POST-SCRIPTUM

A LA BROCHURE

# COMMENT FAUT-IL ENCOURAGER LES ARTS?

---

Pressé par la subite clôture de l'Exposition, et voulant ne point perdre l'à-propos que cette solennité donnait aux questions soulevées par son retour périodique, je me suis un peu hâté de publier l'opuscule qui a pour titre : *Comment faut-il encourager les arts?* Bientôt, aux observations qui m'ont été faites, aussi bien pour approuver que pour combattre mes idées, j'ai reconnu que, sur un sujet grave, et d'autant plus délicat qu'il touche aux intérêts des artistes vivants, — les commandes, — je ne m'étais pas bien fait comprendre. Évidemment c'est par ma faute : je me suis mal expliqué. Il me paraît donc nécessaire de revenir sur cette question, et d'en faire l'objet d'un *post-scriptum* à la brochure.

Je n'ai point à m'occuper des commandes particulières. Si quelqu'un, roi, noble, bourgeois ou manant, s'adresse à un architecte, à un peintre, à

un statuaire, pour se faire construire une demeure, pour l'orner, pour laisser son image à sa famille sur la toile ou dans le marbre, cela se passe entre lui et l'artiste, qui se soumettra plus ou moins aux exigences du *commettant*, qui peut-être imposera les siennes. En un mot, cela ne regarde que les deux contractants. Si la veuve d'Henri IV, l'Italienne Marie de Médicis, prend la louable fantaisie de faire peindre, dans une galerie de son palais du Luxembourg, les principaux événements de sa royale histoire; si elle décide de confier cette tâche au plus grand peintre de l'époque, bien qu'il soit étranger à l'Italie; si Rubens l'accepte; s'il prépare et fait agréer ses esquisses; s'il appelle à l'exécution de ce grand travail ses meilleurs élèves, Jacques Jordaëns, Abraham Diepenbeck, Théodore Van-Thulden, Just Van-Egmont, Corneille Schut, Simon de Vos; s'il achève avec autant de bonheur que de rapidité ce vaste poëme en vingt et un chants qui fait aujourd'hui l'un des principaux ornements de notre musée du Louvre; eh bien! j'admirerai la fécondité de l'artiste, et j'admirerai non moins son habileté, pour avoir su donner par le pinceau tant d'intérêt et de grandeur à la vie de cette reine altière, opiniâtre et fausse, qui, épouse, se fit détester de son époux; mère, se fit détester de son fils; régente, se fit détester du royaume, et qui n'a laissé après elle ni la mémoire d'une action d'éclat, ni seulement celle d'une bonne action. Encore sera-t-il peut-être permis, même en face de ces

splendides flatteries, de regretter que Rubens n'ait point occupé le temps qu'il leur a donné à des sujets de son propre choix; peut-être sera-t-il permis, sans sortir du Louvre, de préférer à cette longue suite d'immenses et menteuses allégories les petites toiles qui se nomment la *Vierge aux Innocents*, la *Fuite de Loth* et la *Kermesse flamande*.

Nous n'avons à traiter que des commandes faites par l'État.

Ceux qui les approuvent sous toutes les formes et dans tous les cas ne manqueront point de citer, au profit de leur opinion, les heureuses commandes que les papes Jules II, Léon X, Clément VII et Paul III firent dans le Vatican aux deux illustres rivaux Raphaël et Michel-Ange. Nous pourrions répondre qu'elles rentrent dans la classe des commandes particulières, comme l'histoire de Marie de Médicis, et que, bien que ces pontifes n'aient eu qu'une possession viagère du palais de la papauté, ils ont pu, leur vie durant, le faire orner comme et par qui l'envie leur en est venue. Mais nous acceptons ces exemples et nous devons les accepter, car on ne saurait, dans le débat qui nous occupe, en invoquer de plus hauts et de plus concluants. Oui, il est bien vrai qu'en 1508, sur la suggestion de Bramante, Jules II appela de Florence à Rome, pour l'employer aux décorations du Vatican, le jeune Raphaël, qui, ayant fait à dix-huit ans le *Sposalizio*, était, à vingt-cinq, le premier des peintres de l'Italie; il est vrai qu'il lui confia l'un

des panneaux de la grande salle où le *divin jeune homme* peignit la *Dispute du saint Sacrement*[1]; il est vrai que, ravi d'admiration devant cette fresque prodigieuse, Jules II fit effacer brutalement toutes les autres fresques, commencées ou finies, et que Raphaël, auquel il confia dès lors l'œuvre entière des *Stanze*, ne put obtenir grâce que pour une voûte de la première salle qu'avait peinte son maître le Pérugin.

Mais, dites-moi, je vous prie, si Raphaël, suivant le mot d'un poëte, a fait de Rome la *Grèce de l'Évangile*, n'a-t-il pas, de sa propre autorité, et dans le palais même des papes, glorifié la Grèce à l'égal de l'Évangile? En face de cette *Dispute du saint Sacrement*, qu'on peut nommer la *Théologie*, n'a-t-il pas mis un sujet qu'on peut nommer la *Philosophie*, celui de l'*École d'Athènes?* N'a-t-il pas introduit, dans la première, des figures toutes laïques, telles que Dante, Duns Scot, et jusqu'au précurseur de Luther, Jérôme Savonarole, brûlé comme hérétique par ordre d'un pape, l'infâme Alexandre Borgia? et, dans la seconde, où l'on voit les vieux maîtres de l'humanité pour les sciences et les arts, groupés sous la présidence d'Aristote et de Platon, n'a-t-il point fait l'apothéose de cette antiquité grecque « que le monde appelle profane, mais qui pour l'artiste est sacrée? » (Charles Blanc.)

1. On nomme ainsi une image symbolique du concile de Plaisance, qui a fixé le dogme de l'Eucharistie.

La salle suivante n'a-t-elle pas pour principale décoration le *Parnasse*, où, parmi les poëtes des trois grands siècles précédents, Homère, Sapho et Pindare, Virgile, Horace et Ovide, Dante, Pétrarque et Boccace, et entouré du chœur des neuf muses, *stat divus Apollo?* Et s'il place dans cette salle la figure symbolique de la *Théologie*, n'y place-t-il pas aussi les figures de la *Philosophie*, de la *Poésie* et de la *Jurisprudence?* Comment croire que des sujets si païens fussent uniquement dictés par les papes? que l'artiste, libre penseur comme son maître, ne les avait pas choisis ou suggérés? Comment croire que si Jules II ou Léon X les ont réellement commandés à Raphaël, Raphaël n'avait pas dès lors assez d'influence et d'autorité morale pour se les faire commander?

Quant à Michel-Ange, la démonstration sera encore plus complète, car au lieu d'inductions, nous avons des preuves, et l'histoire elle-même se charge de répondre. Personne n'ignore que, lorsqu'en 1507 Jules II confia à Michel-Ange, jusque-là seulement statuaire et dessinateur, les peintures du plafond de la chapelle Sixtine, l'artiste florentin n'accepta cette tâche qu'à la condition d'avoir pour la remplir la plus entière indépendance. Personne n'ignore qu'il s'enfermait seul dans la chapelle, dont il s'était fait remettre les clefs, et n'y laissait pénétrer personne, pas même ses broyeurs ; qu'il portait cette passion de la solitude jusqu'au point de fabriquer lui-même tous ses outils, tous ses ustensiles, et que, par

exemple, pour travailler la nuit, il s'était fait une espèce de casque en carton au sommet duquel il ajustait une chandelle en suif de chèvre, ayant ainsi les mains libres et portant avec lui sa lumière; qu'enfin, lorsque l'architecte Bramante introduisit furtivement son neveu Raphaël dans la Sixtine, nul ne savait encore ce qu'y faisait Michel-Ange. C'est donc bien lui, et lui seul, qui avait choisi et composé ses sujets, la *Création du monde*, la *Création d'Ève*, les patriarches, les prophètes, les sibylles, et toutes ces figures énergiques, terribles, gracieuses ou grotesques qui ont fait dire à madame de Staël que si Raphaël est le peintre de l'Évangile, Michel-Ange est le peintre du Vieux Testament.

Venons à la grande fresque du *Jugement dernier*, qui occupe toute la muraille au fond de la Sixtine, ouvrage postérieur de trente ans aux peintures de la voûte, et dont le caractère est aussi différent que l'était devenu, dans cet intervalle, le caractère même de l'artiste. Personne n'ignore qu'après le sac de Rome, en 1527, et la prise de Florence, en 1529, tout rempli de la lecture du Dante, et l'imagination encore frappée des horreurs dont il avait été le témoin et presque la victime, Michel-Ange, pour épancher dans une œuvre d'art la mélancolie sauvage dont son âme était alors atteinte, se préparait à traiter un sujet aussi bien approprié à la nature de son vaste et sombre génie que le dénoûment final du drame de l'humanité. Personne n'ignore qu'informé des études auxquelles il se

livrait solitairement et sans relâche, le pape Paul III se rendit chez l'artiste, au milieu d'un cortége de dix cardinaux, et qu'avec cette solennité inaccoutumée dans les arts, il le pria d'exécuter à la Sixtine le grand travail dont il avait préparé les cartons sous Clément VII. Une preuve manifeste que Michel-Ange, non-seulement choisit ce sujet, mais qu'ensuite il le traita comme il lui plut, c'est qu'il semble avoir à dessein négligé tous les symboles religieux, toutes les croyances de la tradition catholique, tels que les auréoles, les nimbes, les ailes étendues, les enseignes diverses admises par l'art comme par la foi; c'est que les anges qui sonnent de la trompette pour éveiller les morts paresseux et ceux qui exécutent les arrêts du Christ ne sont que des hommes, des athlètes combattants, et que le Christ lui-même n'est plus le doux Rédempteur des hommes, l'Agneau, l'humble fils de Marie, mais un Jupiter tonnant, aussi farouche que ses anges, qui ne s'émeut pas même aux pleurs de sa mère, et qui siége là en juge inexorable et terrible; c'est que l'austère disciple de Savonarole, poëte de plusieurs façons et de plusieurs styles, a écrit une satire burlesque dans un coin de son tableau, et s'est vengé par des épigrammes indestructibles de ceux qu'il ne pouvait ni réformer ni vaincre, ces grands dignitaires de l'Église qui déshonoraient la pourpre romaine, ces membres ou clients de la puissante famille qui dépouillait sa patrie de la liberté; c'est que le camérier du pape, trouvant la

fresque de Michel-Ange plus propre à une taverne qu'à la chapelle du souverain pontife, voulait la faire effacer, et qu'un peu plus tard, le timoré Paul IV fit voiler par Daniel de Volterre des nudités fort innocentes, ce qui attira au disciple sacrilége de Michel-Ange, avec des vers piquants de Salvator Rosa, le surnom ridicule du *bracchettone* (le culottier). Il est donc évident que ces prétendues commandes des papes à Raphaël et à Michel-Ange ne sont rien de plus, en réalité, que des ouvrages appartenant en propre à ces grands artistes, ouvrages qui ont été recueillis dans le palais des papes, comme ceux-ci ont recueilli depuis lors dans leur musée du Vatican la *Transfiguration* et la *Communion de saint Jérôme.*

Laissons donc l'histoire du passé, et parlons du temps actuel.

L'État peut demander aux artistes deux sortes d'ouvrages : ceux que j'ai nommés, comme à Florence, *travaux de la commune*, qui sont d'utilité ou de décoration publiques, et ceux que l'on acquiert avec les fonds destinés à l'encouragement des beaux-arts.

Pour les premiers, il ne faut pas perdre de vue que si un tableau, une statue, sont bien l'œuvre individuelle d'un seul artiste, qui en demeure seul responsable, tant de personnes doivent concourir, au moins par le choix et l'adoption des plans, à l'érection d'un monument public et à son ornementation, que le pays entier est, en quelque sorte, com-

plice de ses défauts. « Un monument public de mauvais goût, dit Vasari, élevé dans un temps où il existe d'habiles artistes, est une injure faite à la nation et au siècle qui le voient élever, un sujet éternel de honte pour ceux qui l'ordonnent. » Voilà pourquoi je voudrais que tous les *travaux de la commune* fussent mis au concours. Il n'est pas d'autre moyen, pour un pays et une époque, d'échapper à cette lourde responsabilité d'une « honte éternelle » dont les menace Vasari. J'ai cité en exemple le concours ouvert par les Florentins, vers 1400, pour les portes de leur Baptistère, où le jeune Lorenzo Ghiberti fut proclamé vainqueur, même par ses illustres concurrents Donatello et Brunelleschi. Ces portes d'airain furent l'ouvrage de toute sa vie, puisqu'il y travailla quarante ans comme sculpteur, ciseleur et fondeur. Mais le quinzième siècle est bien loin de nous, dira-t-on, et Florence n'est point Paris. Soit. Prenons un autre exemple, ici même, et le plus récent possible. Pour l'érection de la nouvelle salle de théâtre destinée à l'Opéra, l'on a ouvert un concours, et ce *travail de la commune* est confié maintenant à M. Garnier. Ce jeune architecte a réuni, je crois, l'unanimité des suffrages parmi les membres du jury, et même la voix unanime de ses concurrents, qui, tous, lui auraient donné le second rang, comme les généraux grecs à Thémistocle après la bataille de Salamine. C'était le placer au premier. Eh bien ! sans le concours ouvert, croit-on que M. Garnier eût été choisi ? Il était,

comme Ghiberti, trop jeune encore et trop peu connu pour attirer les regards de l'autorité compétente. Elle eût pris un autre architecte plus célèbre et moins digne. On voit, par ce simple rapprochement, à quatre siècles et demi d'intervalle, toute l'utilité, toute la nécessité des concours.

Reste l'emploi des fonds confiés par la nation à l'État pour l'encouragement des beaux-arts. C'est ici qu'est le vif de la question.

Il y a deux manières de faire cet emploi.

Voici la première, telle que je l'ai vu pratiquer sous les gouvernements antérieurs, et je suppose que rien n'a changé, si ce n'est l'intitulé des actes :

Un peintre se présentait en solliciteur aux bureaux des Beaux-Arts. Il était chaudement appuyé par un pair de France, un député et un conseiller d'État. « Monsieur, lui disait-on, de si puissantes recommandations nous décident en votre faveur, et nous allons vous confier un important travail. Vous allez nous faire une *Sainte Famille*... Ne vous récriez pas. Il est bien vrai que, depuis Raphaël, ce sujet est devenu fort difficile à traiter, et nous convenons même que tous les sujets d'histoire religieuse, par ce temps d'incrédulité, ne sont ni fort à l'étude ni fort à la mode. Mais que voulez-vous? puisque l'on construit des églises neuves, il est clair qu'on ne peut les orner de peintures vieilles, et nous sommes bien aises de laisser croire que nos peintres ne sont pas moins chrétiens que nos architectes. — Votre tableau aura quatre mètres de haut sur trois

de large ; c'est précisément l'espace qu'il doit occuper entre la porte de la sacristie et la chapelle de Sainte-Agnès. Donc vous peindrez vos personnages de grandeur naturelle. — Il faudra nous faire la remise de ce tableau d'ici au 20 juin prochain, car il doit figurer à sa place pour la fête de saint Jean, patron de l'église. — Vous recevrez 2,000 francs d'avance, et 3,000 francs à la livraison ; en tout, 5,000 francs. — Ces clauses seront consignées dans un contrat. »

Cela est une commande.

Voici la seconde manière :

Un des chefs de la division des Beaux-Arts (le ministre pourrait même, comme le pape Paul III, faire cette démarche en personne) se présente dans l'atelier d'un peintre : « Monsieur, lui dit-il après les saluts échangés, nous avons appris par le témoignage de nombreux amateurs et de plusieurs de vos confrères eux-mêmes, enfin par une espèce de bruit public qui n'est jamais menteur en ces matières, que vous avez terminé un tableau capable de faire honneur à l'école actuelle de notre pays. Je viens vous prier d'accorder la préférence à l'État, qui se propose de l'acquérir. Nous ne vous demandons pas quel en est le sujet ; vous seul avez eu le droit de le choisir. S'il appartient à la peinture sacrée, à la peinture de haut style, tant mieux ! nous en serons charmés, car le succès en ce genre devient de plus en plus rare à notre époque. Mais s'il appartient à la mythologie, à l'histoire, à l'anecdote,

à la fantaisie, nous l'accepterons tout aussi volontiers, puisque mille exemples fameux, pris à toutes les écoles, nous ont prouvé qu'un artiste peut, sur de tels sujets, épuiser tous les mérites et toutes les beautés de l'art de peindre. S'il est même simplement une scène familière, nous ne ferons pas les dédaigneux : Gérard Dow, Terburg, Metzu n'ont pas fait autre chose, et il n'est plus permis à personne, fût-on Louis XIV, d'appeler magots les petits personnages de Téniers ou d'Ostade. Et si votre tableau n'est rien de plus qu'un paysage, qu'il soit encore le bienvenu : Claude et Ruysdaël ont conquis au paysage son rang parmi les grandes œuvres de l'art. — Nous ne vous demandons pas non plus quelle est la dimension de votre cadre. Grand, moyen ou petit, il trouvera facilement sa place, une place digne de lui et de vous, dans nos collections nationales. — Nous ne vous demandons pas davantage quelle dimension vous avez donnée à vos figures. Sont-elles de grandeur naturelle? eh bien, nous savons que, depuis la *Transfiguration* jusqu'à la *Ronde de nuit*, une foule de chefs-d'œuvre ont eu les mêmes proportions. Sont-elles, au contraire, beaucoup plus petites que nature? nous savons encore que Raphaël se montre aussi grand dans la *Vision d'Ézéchiel* que dans la *Transfiguration*, et Rembrandt dans le *Ménage du menuisier* que dans la *Ronde de nuit;* et nous n'ignorons pas que Poussin se sentait plus à l'aise pour peindre en figurines les *Bergers d'Arcadie* que pour peindre en grandeur

colossale le *Martyre de saint Érasme*. — Enfin nous nous garderons bien de vous demander quel temps vous avez mis à terminer ce tableau. Qu'il vous ait coûté seulement seize jours de travail, comme la fameuse *Sainte Famille au saint Georges* que Rubens a faite pour la chapelle de son tombeau dans l'église Saint-Jacques d'Anvers, ou qu'il vous ait plu de mettre quarante ans à l'achever, comme M. Ingres sa *Source*, cela ne nous regarde point, et le temps ne fait rien à l'affaire. — Nous vous proposons de placer ce tableau dans le musée du Luxembourg en attendant qu'il prenne sa place définitive dans le musée du Louvre, et nous vous offrons une rémunération de 20,000 francs. »

Ceci est une acquisition.

Maintenant, je demande avec confiance : quel est de ces deux modes le meilleur et le préférable? Ne voit-on pas que, dans le premier — la commande — l'artiste n'est pas honoré, n'est pas libre; qu'il n'est pas lui-même? On lui impose un sujet étranger à ses études, antipathique à ses goûts, et, Dieu sait! peut-être réprouvé par sa conscience. On lui impose des proportions qui l'obligent à changer et à forcer les habitudes de son talent. On lui impose enfin une échéance à jour fixe pour la livraison qui le condamne à travailler vite, en tout temps, même quand l'inspiration lui fait défaut, quand une maladie, un chagrin, une affaire, d'autres occupations, devraient l'éloigner de celle-là. Et de plus, le prix du travail est fixé d'avance, de façon que l'artiste

n'a pas même le stimulant banal d'un bénéfice à espérer. Qu'il fasse bien, qu'il fasse mal, sa rétribution sera la même. Aussi, que peut-on attendre d'une œuvre faite dans de telles conditions? Tout au plus que l'artiste ne fasse pas assez mal pour déshonorer son nom et se fermer la porte à d'autres commandes. Je crois que, dans le style pittoresque des ateliers, on nomme ces travaux à faire pour l'État : le *pot-au-feu*. Ils peuvent, en effet, donner à vivre au jour le jour à des médiocrités qui subissent cette triste ressource; mais jamais l'artiste véritable ne les fera pour son plaisir et pour son honneur. Que peut donc, de grâce, gagner l'art à de tels encouragements? Quels progrès, quel éclat peut-il en attendre?

Au contraire, dans l'autre mode — l'acquisition — le peintre a pris un sujet sorti naturellement de ses études, suggéré par son goût, rêvé et caressé par son imagination, le sujet enfin dont l'apparition lui est venue peut-être comme viendrait une révélation. Il a pris aussi la dimension qui convient à son genre d'esprit, et même à son genre de vue. Il a consacré à cette œuvre de prédilection les moments où *souffle la muse*, comme a dit le poëte, c'est-à-dire les heures de ferveur et d'enthousiasme, alors que l'artiste a la conscience que toute sa force d'inspiration et de talent est pleinement à son service. On fait auprès de lui une démarche qui l'honore et le touche; on lui offre une rémunération qui flatte son juste orgueil autant

qu'elle satisfait son intérêt. Enfin l'on présente à son ouvrage l'attrayante perspective d'une place distinguée, enviée, à laquelle peu d'ouvrages peuvent prétendre. Et cet exemple, bientôt connu de tous, apprendra aux autres artistes que s'ils parviennent, à force d'études variées, de soins assidus, de travail opiniâtre, à créer une œuvre de conscience et de talent, de génie s'il est possible, ils seront assurés de trouver dans l'État un acquéreur généreux, et, pour leur œuvre, la plus noble récompense qu'ils puissent ambitionner, cette place au Musée qui doit à jamais conserver le nom de son auteur, parmi ceux des maîtres, dans les grandes archives de l'art.

N'est-ce pas revenir, sous une forme tout actuelle et pratique, au conseil que je donnais d'après les Grecs d'autrefois ? N'est-ce pas proposer de ne rien faire avant, de faire beaucoup après? N'est-ce pas dire encore : « N'encouragez pas, récompensez ? »

LOUIS VIARDOT.

Paris. — Imprimerie de P. A. BOURDIER et Cie, rue Mazarine, 30.

85 - B 88L3

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01047 1726